

Annali d'Italianistica

Autobiography

Volume 4, 1986

AdI
Annali d'Italianistica
Department of Modern and Classical
Languages
The University of Notre Dame

EDITOR:

Dino S. Cervigni, *The University of Notre Dame*

ASSOCIATE EDITORS:

Paolo Cherchi, *University of Chicago*

Edoardo A. Lèbano, *Indiana University*

Albert N. Mancini, *The Ohio State University*

BOOK REVIEW EDITOR:

John P. Welle, *The University of Notre Dame*

ADVISORY BOARD:

Fredi Chiappelli (Chairman), *University of California, Los Angeles*

Luigi Ballerini, *New York University*

Louise George Clubb, *University of California, Berkeley*

Domenico De Robertis, *Università degli Studi di Firenze*

Cecil Grayson, *Magdalen College, Oxford*

Willi Hirdt, *Universität Bonn*

Christopher Kleinhenz, *University of Wisconsin, Madison*

Mario Marti, *Università degli Studi di Lecce*

Aldo Scaglione, *University of North Carolina, Chapel Hill*

Aldo Vallone, *Università degli Studi di Napoli*

Annali d'Italianistica seeks to promote the study of Italian literature in its cultural context, to foster scholarly excellence, and to select topics of interest to a large number of Italianists. Monographic in nature, the journal is receptive to a variety of topics, critical approaches, and theoretical perspectives. Each year's topic is announced well ahead of time, and contributions are welcome.

The journal is issued in the fall of each year. For all communications concerning contributions and subscriptions, address the Editor, *Annali d'Italianistica*, The University of Notre Dame, Notre Dame, IN 46556.

Subscription rates: Regular \$10; student \$8; institution \$16; patron \$30; donor \$50; benefactor \$100; foreign subscribers (Canada excluded) add \$2 for surface mail or \$4 for air mail shipping. Checks, in U.S. currency, should be made payable to *Annali d'Italianistica*.

Manuscripts should be submitted in duplicate and accompanied by a stamped, self-addressed envelope. Authors should follow the MLA style for articles in English; articles in Italian should conform to the *AdI* style sheet, available upon request.

Contents, Volume 4, 1986

- 3 *Editor's Note*
- 7 Andrea Battistini. *L'autobiografia e il superego dei generi letterari*
- 30 Willi Jung. *Georg Misch's Geschichte der Autobiographie*
- 45 Aldo S. Bernardo. *Petrarch's Autobiography: Circularity Revisited*
- 73 Luigi Monga. *Odeporico celliniano: il viaggiare nella Vita*
- 80 August Buck. *Girolamo Cardano's De propria vita*
- 91 Albert N. Mancini. *Autobiografia e storia nelle Memorie del Cardinale Giulio Bentivoglio*
- 109 Christian Bec. *La memoria di un pittore fiorentino del XVII secolo*
- 130 Piero Falchetta. *Autobiografia e autobiografismo indiretto nella Storia del Mogol di Nicolò Manuzzi*
- 140 Marziano Guglielminetti. *Per un'antologia degli autobiografi del Settecento*
- 152 Roberto Fedi. *Il "fare" e il "raccontare": memoria e scrittura nella Vita di V. Alfieri*
- 168 Franco Fido. *At the Origins of Autobiography in the 18th and 19th Centuries: The Topoi of the Self*
- 181 Olga Ragusa. *Autobiografia italiana dell'Ottocento: orientamenti*
- 189 Paolo Briganti. *La cerchia infuocata. Per una tipologia dell'autobiografia letteraria italiana del Novecento*
- 223 Maurizio Viano. *Ecce foemina*
- 242 Samuel J. Patti. *Autobiography: The Root of the Italian American Narrative*
- Aggiornamento bibliografico: Manzoni.** A cura di Vincenzo De Caprio
- 249 *Sei anni di bibliografia manzoniana: 1980-1985*
- 255 Vincenzo De Caprio. *I. Studi biografici e sui Promessi sposi*
- 263 Franca Fusco. *II. Edizioni commentate dei Promessi sposi*
- 266 Luigi Trenti. *III. Dai versi giovanili agli scritti linguistici*
- 270 Roberto Severino. *Ad Angelica Palli: Manzoni improvvisatore di versi encomiastici*

Reviews and Notes. Edited by John P. Welle

- 280 Luciano F. Farina: *Studies in Italian Applied Linguistics (SiTAL)/ Studi di linguistica applicata italiana*. Eds. N. Villa and M. Danesi.
- 282 Joseph A. Buttigieg: *Letteratura italiana*. Vol. 4. *L'interpretazione*. Ed. Alberto Asor Rosa.
- 287 Ernesto G. Caserta: Ernesto Paolozzi. *I problemi dell'estetica italiana (dal secondo dopoguerra al 1985)*.
- 290 Christopher Kleinhenz: Mario Marti. *Studi su Dante*.
- 291 Thomas Werge: *Dante Among the Moderns*. Ed. Stuart Y. McDougal.
- 292 Rinaldina Russell: Marco Santoro. *La stampa a Napoli nel Quattrocento*.
- 293 Gregory L. Lucente: Glauco Cambon. *Michelangelo's Poetry: Fury of Form*.
- 296 Robert C. Melzi: Gian Paolo Biasin, Albert N. Mancini, Nicolas J. Perella, eds. *Studies in the Italian Renaissance: Essays in Memory of Arnolfo B. Ferruolo*.
- 298 Elissa B. Weaver: Robert J. Rodini and Salvatore Di Maria. *Ludovico Ariosto: An Annotated Bibliography of Criticism, 1956-1980*.
- 299 Fiora A. Bassanese: Marina Zancan, ed. *Nel cerchio della luna: figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*.
- 302 Albert N. Mancini: *Un mercante di Milano in Europa: diario di viaggio del primo Cinquecento*. A c. di Luigi Monga.
- 304 Douglas Radcliff-Umstead: Sante Matteo. *Textual Exile, The Reader in Sterne and Foscolo*.
- 306 Brendan Dooley: *Francesco De Sanctis tra etica e scrittura: studi per il primo centenario della morte*. Ed. Mario Gabriele Giordano.
- 307 Rebecca West: Giorgio Manganelli. *La letteratura come menzogna. Dall'inferno. Laboriose inezie. Tutti gli errori*.
- 312 Giovanna Anderson Wedel: *The Empty Set. Five Essays on Twentieth-Century Italian Poetry: A Reading of Pascoli, Gozzano, Montale, and Zanzotto*. Ed. Maurizio Godorecci.
- 312 Rocco Capozzi: *Franco Zangrilli. Bonaviri e il mistero cosmico*.
- 313 Giancarlo Pandini: Italo Alighiero Chiusano. *Il vizio del gambero*. Piero Chiara. *Il capostazione di Casalino*. Fernanda Pivano. *Cos'è più la virtù*.
- 316 Giancarlo Pandini: Pompeo Giannantonio. *Rocco Scotellaro*.

318 Books Received

Editor's Note

The Editors and the Members of the Advisory Board are proud to present *Adl* 1986. Announced in 1984 as a volume devoted to autobiography in its theoretical aspects and historical manifestations, this collection of original essays fulfills and surpasses the goals that those involved in its publication set out to achieve. The fifteen essays that deal specifically with the topic address major issues connected with the study of autobiography as a genre and provide exemplary analyses of specific autobiographies and/or autobiographical writings within their historical contexts, from the Trecento to the Novecento.

Although virtually every essay confronts theoretical problems, two articles focus on theory exclusively. Andrea Battistini, well known to scholars on both sides of the Atlantic, analyzes a wealth of studies published during the last decade and points out similarities and differences between autobiography *per se* and contiguous genres: autobiographical novel, biography, diary, self-portrait, letter, and epistolary novel. The author's conclusions illuminate the cogency of literary genres: namely, that although authors who speak of the literary "I" are freest of external norms, a *superego* of literary codes, as Battistini calls it, imposes itself on their works. Also dealing with theory, Willi Jung outlines the theoretical principles and the specific conclusions of the only work, Georg Misch's *Geschichte der Autobiographie*, that has ever attempted to view autobiography, in its plurimillenary tradition, from one single perspective and unifying principle.

In addition to Andrea Battistini and Willi Jung, other contributors offer valid considerations on the theoretical principles governing autobiography and its related genres. Albert N. Mancini, Marziano Guglielminetti, and Paolo Briganti propose to view autobiography in a broader context and analyze specific works according to the literary codes suggested by Andrea Battistini. Moving beyond the boundaries of Italian literature, Franco Fido provides a valid analysis of the *topoi* of the self in autobiographies between 1720 and 1840. Dealing with the nineteenth century, Olga Ragusa traces an outline of the scholarly work still to be conducted in the area of autobiographies and autobiographical writings of the last century. Finally, focusing on Sibilla Aleramo's *Una donna*, Maurizio Viano offers penetrating insights into Aleramo's work, which could also illustrate other autobiographies by women in this century.

Most essays deal with specific works situated within a particular historical context. Every century (except the Quattrocento) is thus represented. For the Trecento, Aldo S. Bernardo, focusing on Petrarch, discusses not only the *Posteritati* but also many other autobiographical writings. For the Cinquecento, Luigi Monga traces the wayfaring that Benvenuto Cellini narrates in his *Vita*,

while August Buck presents an essential analysis of Girolamo Cardano's *De vita propria*. The Seicento is represented by three essays: Albert N. Mancini treats the autobiographical aspects of the *Memorie* of Giulio Bentivoglio; Christian Bec edits, and essentially analyzes, Vincenzo Dandini's *Ricordi*; finally, Piero Falchetta discusses *autobiografia* and *autobiografismo* in Nicolò Manuzzi's *Storia del Mogol*. Marziano Guglielminetti, a pioneer in the study of Italian autobiography in its theoretical principles, opens the discussion on the Settecento by tracing the general outlines of a work in progress; Roberto Fedi's article focuses on a major autobiography of that century, Vittorio Alfieri's *Vita*. Franco Fido's essay on the *topoi* of the self spans the eighteenth and nineteenth centuries. Olga Ragusa, as mentioned earlier, deals with the Ottocento. For our own century, Paolo Briganti, while proposing illuminating perspectives on the genre, outlines a vast panorama of autobiographies, which he also discusses effectively; Maurizio Viano's essay concludes the discussion on Italian autobiography. Finally, Samuel J. Patti's essay deals with autobiographies and autobiographical narratives in Italian-American literature, thus opening a vast, relatively unexplored field of investigation.

All the essays offer not only a penetrating analysis of specific works but also a well developed starting point for the study of autobiography in a particular period. Thus *Adl* 1986 constitutes a valid study of autobiography in its historical development, theoretical principles, and specific manifestations: a volume which commends itself to the attention of scholars for the seriousness of its contributions, the breadth of its discussion, and the wealth of bibliographical information.

As in 1985, two sections conclude the volume: the *Aggiornamento bibliografico* on Manzoni and the ample section devoted to book reviews. We owe to the diligence and expertise of Vincenzo De Caprio and his two collaborators, Franca Fusco and Luigi Trenti, a timely and very extensive review of recent studies on Manzoni (1980-85), in the wake of the celebrations for the second centenary of Manzoni's birth. A sequel to this section, Roberto Severino's article on "Manzoni improvvisatore" complements the 1985 issue of *Adl* devoted to Manzoni.

"Reviews and Notes," edited by my colleague John P. Welle, offers a valid and extensive panorama of recent books, ranging from linguistics to criticism and from the Trecento to our time. These pages appropriately anticipate a new section of book reviews, *Italian Bookshelf*, which will be inaugurated in *Adl* 1987 (see page 6 of this volume).

AdI 1988

Film and Literature in Italian Culture

The 1988 issue of *AdI* will be devoted to the study of the interrelationship of film and literature. In the United States, this interchange continues to be a topic of great interest in film scholarship. Through numerous articles, many book-length studies, and a journal devoted to this topic (*Literature/Film Quarterly*), literary critics and film scholars have begun to explore the intersecting zones between the two sign systems. On the other side of the Atlantic, the evolving relationship between film and literature has also been the topic of scholarly debate. In Italy, recent and important studies demonstrate a widespread interest in this topic, most notably: Verdone's *Cinema e letteratura del futurismo* (1968), Brunetta's *Cinema e letteratura* (1976), and Abbruzzese and Zancan's *Cinema e letteratura del neorealismo* (1983).

In dedicating *AdI* 1988 to the interrelationship of film and literature, the Editors seek to bring an Italian perspective to a subject of international significance. Broadly, this issue will explore: 1. The general influence of literature on film and film on literature; 2. Specific issues concerning direct relationships between film and literature: the question of adaptation (films adapted from literary works, literary works based on films) and the screenplay as literature; 3. The specificity of cinematic versus literary codes; 4. Narrativity in film and literature; 5. The role of the reader and the dynamics of cinematic spectatorship; 6. Cultural markets: the literary audience and the film-going public.

While exploring the same complex phenomena in different national traditions and publishing their results in different languages, American and Italian scholars seem to reach an agreement on a fundamental tenet: the need for interdisciplinary approaches in the study of film and literature. In addition to the most traditional studies (for instance, those devoted to adaptation), other approaches to film and literature are equally if not more promising.

For the 1988 issue of *AdI*, therefore, the Editors invite contributions from distinguished international scholars, as well as their younger colleagues, on the theoretical, historical, aesthetic, and socio-political aspects of film and literature in Italian culture.

Italian Bookshelf

Edited by John P. Welle, with the collaboration of Paolo Cherchi, Albert N. Mancini, Gustavo Costa, and Olga Ragusa

The purpose of *Italian Bookshelf*, a new section to begin in vol. 5 of *AdI* (1987), is to identify, review, and bring to the attention of Italianists in America and Europe recent studies on Italian literature and culture. *Italian Bookshelf* will cover the entire history of Italian literature and will be divided into five sections: 1. General; 2. Medieval; 3. Renaissance; 4. Modern; 5. Contemporary. *AdI* will review books exclusively on the basis of their scholarly worth. To this purpose, junior and senior colleagues will be invited to collaborate without any consideration to academic affiliation and with an open attitude toward critical approaches.

Acknowledgments

This volume of *AdI* was entirely composed on the campus of The University of Notre Dame and typeset on a Macintosh LaserWriter. The Editors would like to acknowledge their gratitude to the following people: The Dean of the College of Arts and Letters, Professor Michael Loux, who has equipped *AdI*'s office with a Macintosh computer and has provided financial assistance for the publication of this large issue; Associate Dean Nathan Hatch, who has made his Office's LaserWriter available for the typesetting of this volume; Roger Brooks, a colleague from the Department of Theology, whose expertise with the Macintosh has often alleviated the Editor's task; my colleague Albert Wimmer, who has translated two articles from German; my colleague Charles Parnell, who has graciously volunteered his time for several editorial tasks; and, finally, Patrick and Lucia Wilson, graduate students in the Philosophy and English Departments, respectively, who have skillfully typed more than five hundred pages written in two languages.

Andrea Battistini

L'autobiografia e il superego dei generi letterari

Nell'interminabile Biblioteca di Babele il visitatore condotto per mano da Borges, per dimostrare che in quello spazio multiforme non manca proprio nulla all'appello, segnala tra l'altro la presenza delle "autobiografie degli arcangeli" (63). Non è dato di conoscere quante fossero, ma certo il loro numero, stando solo ai cataloghi della Bibbia, non deve essere stato piccolo. Del resto, se quel bibliofilo curioso si fosse imbattuto nelle scansioni ospitanti le autobiografie dei mortali e la bibliografia critica che ne è derivata, non sarebbe forse arrivato a un totale di troppo inferiore, grazie soprattutto alle massicce immissioni dei tempi più recenti. "La letteratura moderna, cioè degli ultimi centocinquanta anni", ebbe a constatare più di mezzo secolo fa Benedetto Croce, "ha l'aria, nella sua fisionomia generale, di una grande confessione" (129). Diffidente, come suo costume, di una terminologia troppo tecnica che potesse lasciare il sospetto di legittimare i generi letterari, il maestro del neoidealismo manteneva ancora il suo discorso nel vago (indicativa la designazione per niente tecnica di "confessioni"), come negli anni Venti pareva convenirsi a proposito di testi connotati dall'unicità irripetibile, dall'individualismo di una personalità, dall'esperienza inimitabile. E per quanto oggi la filosofia crociana non sia più attuale, risultando ormai un capitolo consegnato alla storia, non è che l'abdicazione pregiudiziale a ogni tentativo di codificare l'autobiografia sia venuta a cadere del tutto, specie presso chi, interessato meno ai suoi valori letterari che alle implicazioni gnoseologiche e antropologiche, ne sottolinea la portata iniziatica, la natura creativa, l'illuminazione autoconoscitiva. Lungo la linea inaugurata da Dilthey e da Misch e rilanciata negli anni Cinquanta da Georges Gusdorf, è questo l'ambito di ricerca entro cui opera in questi anni James Olney, assertore pugnace del prevalere, nella scrittura sul proprio io, delle differenze sulle somiglianze e sulle costanti. Non per nulla l'autoesame non solo trae la sua materia da un'esistenza che non ha comunque eguali, ma diventa esso stesso suscettibile di creare una metamorfosi unica nel soggetto che la compie. E anche se ciò comporta un atto inventivo che, reinterpretando la storia personale in direzione mitica, trasforma i fatti contingenti in una scrittura con esiti anche artistici, la conclusione di Olney è che l'autobiografia rifiuta in ogni modo di essere un genere letterario pari agli altri ("Autobiography" 25).

La sua classificazione, compiuta nel quadro di una rassegna bibliografica, non segue una logica formale dei testi ma le peculiarità biografiche degli autori, distinguibili tra loro per essere negri, donne, africani, americani. . . . La scrittura converte l'io, al pari della sua vita, in *fiction*, in personaggio che, spogliatosi

della sua carne, indossa il fragile velo delle parole; eppure Olney non deduce affatto che l'autobiografia esista solo in quanto testo: in un suo secondo intervento, più personale ("Some Versions"), egli si interroga piuttosto sui modi in cui la realtà entra nella pagina scritta, sui rapporti tra memoria di sé e vita vissuta, come è suggerito dalla convivenza dei termini *autos* e *bios*. A prima vista, il loro incontro non può mai verificarsi, perché il ricordo personale opera nel presente della scrittura, laddove la storia dell'esistenza si colloca nel passato. Ecco allora che Olney propone una riforma semantica con la quale il *bios* non è più da intendersi quale corso della vita, bensì quale principio o impulso vitale, atto di coscienza, processo teleologico alla ricerca del filo nascosto. Venuto meno l'immobilismo di un'entità stabile, l'ufficio dell'autobiografia, in quanto riannoda le tracce altrimenti irrelate di un percorso, non appare più il ripristino al presente di un passato immobile, ma un movimento indefinito dal conscio all'inconscio, con la memoria che non compie un restauro pietrificato, ma che, agendo sia nel senso del ricordo sia nel senso complementare dell'oblio, si apre alle soluzioni più impensate, come Olney può mostrare adducendo gli esempi divaricatissimi di Richard Wright, Paul Valéry, William B. Yeats.

La tesi ultima che si intende sostenere è, ancora, quella dell'"impossibilità di fornire una definizione prescrittiva dell'autobiografia o di porre ad essa una qualsivoglia limitazione di genere" ("Some Versions" 237). Al momento delle analisi concrete e applicate, non ci vuol molto ad avvertire l'indeterminazione delle tipologie o la loro scarsa utilità pratica,¹ anche se nemmeno Olney, a dire il vero, va assolto dal peccato di astrattezza, specie quando nella formulazione di un discorso ontologico egli si propone di fondare uno statuto teoretico dell'autobiografia che, pur abbracciando la filosofia, la letteratura, la psicologia, la sociologia, prescinde di fatto dalle articolazioni storiche, responsabili delle varianti costituite dalle "convenzioni ideologiche di un dato tempo o classe sociale".² E paradossalmente a questi parametri culturali in trasformazione si viene a concedere più udienza proprio se si prescinde dal *bios*, dalla vita reale dell'autore, e se si considera l'autobiografia come testo in sé. A suo tempo già Proust, polemizzando *Contre Sainte-Beuve* e contro la confusione tra vita e opera, osservava che il libro è il prodotto di un io diverso da quello che si manifesta nella cronaca dell'esistere quotidiano. L'affermazione, divenuta parola d'ordine della critica strutturale, specie di area francese, e del *New Criticism* anglosassone, ha reso familiare il salutare criterio euristico di tenere separato l'autore dal suo testo, da inserire semmai all'interno di codici di funzionamento rappresentati dai generi letterari. E quando, soprattutto nell'ultimo decennio, tale postulato metodologico è stato esteso anche all'autobiografia, ci si è trovati nella situazione ossimorica di un componimento che per un verso fa coincidere autore narratore e personaggio e per il verso opposto sancisce la morte dell'autore proprio nel genere che più di tutti gli altri celebra il trionfo del soggetto.

Nel discredito generale dell'interesse un tempo nutrito per l'autore come persona reale, ribadito anche oggi pur all'interno di una rinata attenzione per le biografie,³ Jean Starobinski aveva proposto di intendere "lo stile dell'autobiografia" non già come forma o ornamento aggiunto a una sostanza ma come scarto da una norma altrettanto indispensabile, con la quale la scrittura si motiva all'interno di una autoreferenzialità (206). "Espressività,

caratterizzazione individualizzante, scarto”, ha poi chiosato Riccardo Scrivano con un ulteriore approfondimento, non sono altro che “effetti dei loro contrari, norma, fedeltà riproduttiva, eliminazione dell’ostacolo espressivo ovvero comunicabilità” (9). E i campioni da lui esaminati, rappresentati da Guicciardini, Cellini, Paolo Paruta e Aurelio Scetti, un musicista che, condannato alla galera per uxoricidio, scrive le sue memorie per ottenere la grazia dal Granduca di Toscana, mostrano come perfino gli scrittori privi di mestiere, lungi dall’abbandonarsi all’istinto, filtrano i loro ricordi personali al vaglio delle tecniche letterarie e delle risorse persuasive della retorica, disciplinando così la loro esperienza irripetibile entro una cornice collaudata, autonoma rispetto al vissuto. Evidentemente la metamorfosi cui l’autore reale si assoggetta col diventare protagonista di un’autobiografia, riconosciuta dagli stessi Gusdorf e Olney, non riveste soltanto significati di palingenesi morale e gnoseologica, dettata dal passaggio da ciò che si è a ciò che si vorrebbe essere: questo trapasso è oltretutto dovuto all’immissione del discorso in un campo in ogni caso letterario, che non trova referente immediato e speculare nel mondo reale. Nell’autobiografia, a detta di uno studioso di Rousseau, H. Williams, è il testo che diventa reale, con le sue strutture linguistiche, mentre il mondo reale diventa progressivamente irreal. Per questo viene opportunamente introdotto il concetto di “mondo testuale”, che costituisce per il critico un invito a una lettura immanente, a un *close reading* dove semmai è l’esame delle strutture retoriche che aiuta a svelare le strutture reali dell’esperienza umana (Williams 8).

Sicché, perfino chi polemizza contro strutturalisti e semiologi che proclamano la piena autonomia della creazione letteraria, accusandoli di non riuscire, nemmeno con questo postulato, a emettere referti veramente oggettivi, tanto da condividere la battuta caustica di Oscar Wilde secondo cui la stessa critica non sarebbe altro che una manifestazione autobiografica, è poi costretto ad ammettere che anche l’esercizio dell’“impulso soggettivo” non esclude da parte di chi lo sente l’ossequio delle principali convenzioni del genere autobiografico (J. H. Buckley 53). Solo che di fatto l’interesse per la molla genetica che spinge a parlare di sé lascia in ombra, presso Buckley, l’esame delle forme molteplici in cui la soggettività può manifestarsi. Nel viaggio di autoscoperta, per lui non conta il mezzo (autobiografia vera e propria, diario, lettera, giornale intimo, memorie, poema, romanzo autobiografico . . .) ma la meta finale, l’immagine che ci si crea del proprio io.

Per quanto gli studi sull’argomento si siano nell’ultimo decennio tanto moltiplicati da renderne impossibile una catalogazione sistematica, dalle oscillazioni appena viste tra vocazione eteronoma verso il referente esistenziale e orientamento autonomo verso il testo in sé pare tuttavia che si possano individuare due linee di tendenza: una, dal taglio filosofico, attenta a investigare la natura dell’io e la dinamica psicologica in vista di una teoria della conoscenza,⁴ l’altra, dall’impianto piuttosto filologico, mirante a far luce sui mezzi espressivi e sulle diverse tecniche narrative con cui si parla di se stessi. L’approccio psicologico, pur essendo centrato sul soggetto individuale, non si cura troppo del ventaglio di modi in cui esso si può manifestare, col rischio di non tenere conto delle limitazioni dettate all’espressività dall’esigenza comunicativa di entrare in rapporto con gli altri. Molto più avvertita di questa problematica è invece, per un

paradosso, proprio la metodologia che ha decretato la “morte dell’autore”, dal momento che, concentrandosi sulle caratteristiche del testo, è più sensibile alle sue variabili.

Esemplare della volontà odierna di esplorare le ramificazioni di un genere che solo da poco è stato veramente indagato nella sua struttura è la parabola degli studi pubblicati da Philippe Lejeune dopo il 1975, l’anno del suo *Pacte autobiographique*. Mentre in quest’opera, tanto fortunata che ormai nessuno può più esimersi di citare ogni volta che si entri in argomento, si era cercato di fornire una definizione apodittica dell’autobiografia, individuata contrastivamente da ciò che la differenziava dai generi contigui, già nel libro successivo, *Je est un autre*, veniva meno ogni minaccia di chiusura dogmatica, col mostrare come le precedenti formule assertorie intendevano essere non già soluzioni aprioristiche ma punto di partenza, identificazione di un centro da cui estendere la portata della ricerca. Se dunque nel *Pacte autobiographique* si esaminavano autobiografie canoniche e rinomate, appartenendo esse a Rousseau, Gide, Sartre, Leiris, nel volume successivo si privilegiavano i sottogeneri più eccentrici, proprio per evitare conclusioni riduttive e semplificate. E per giunta, a segnare l’ambiguità di una scrittura in cui si direbbe quasi che l’individuo ha paura di rimanere solo, Lejeune analizzava, come d’altronde si intuisce dal titolo, l’autobiografia in terza persona; lo sdoppiamento prodotto da chi, vecchio, descrive se stesso bambino, tanto distante da apparire un altro; la vita raccontata a un interlocutore. Da quest’ultimo caso, ancora letterario per avere a protagonista Hugo, si può poi discendere agevolmente alle nuove tecniche messe a disposizione dai *mass media*: l’autobiografia radiofonica, quella cinematografica, l’intervista, la storia personale raccontata al registratore e riversata da un’altra persona in un libro. Con le varianti di confine le definizioni perdono la loro fissità. La proclamata identificazione di autore narratore e personaggio offre così gradi di coincidenze anche solo parziali; il patto con il lettore può modificarsi per la diversità dei tipi di lettura; le differenze tra autobiografia e romanzo, nette con la coincidenza nell’una o con la divergenza nell’altro tra autore e personaggio, possono ridursi quando il nome del secondo risulta simile al nome del primo, a riprova di una situazione intermedia. Nascono così problemi specifici di ricezione, indagati da Lejeune nella prima parte di un terzo libro, *Moi aussi*, che si apre con un ripensamento del *Pacte autobiographique* e si interroga poi sulla problematica decodificazione di un testo in cui l’eroe di un romanzo, dichiarato come tale, possiede però lo stesso nome dell’autore, suggerendo un’identità già affacciata nella prefazione del libro, che lancia segnali di decodificazione in direzione autobiografica.

Le anomalie che attualmente attirano Lejeune riguardano le forme e le funzioni dei generi, laddove l’importanza degli autori passa in secondo piano. Sua intenzione è anzi quella di abbandonare i capolavori, per dedicarsi piuttosto a quelle che Virginia Woolf, sollecitandone la riscoperta, definì “The Lives of the Obscure”.⁵ Per lo studio teorico dell’autobiografia succede insomma il contrario di quanto è capitato in area semiologica al romanzo. Qui, prima di affrontare testi più composti e inclusivi, si sono codificati il *feuilleton*, il romanzo giallo, la *soap opera*; nel campo dell’autobiografia Lejeune, la cui vicenda riflette ontogeneticamente una situazione confermata in sede filogenetica, è partito

dall'archetipo delle *Confessions* di Rousseau per passare in séguito a testi più elementari, secondo una scelta che privilegia il genere letterario piuttosto che l'opera singola, tanto è vero che un capitolo di *Moi aussi* analizza i manuali che insegnano alla gente comune a scrivere la propria vita e passa subito dopo ai modi in cui si è soliti cominciare un'autobiografia, dedotti non da esempi classici ma dagli elaborati di studenti richiesti in questo senso. In termini retorici, l'indagine verte rispettivamente sull'*inventio* e sulla *dispositio* non più di un singolo messaggio, ma di un codice, sia pure particolare. In questo modo le maglie della ricognizione per un verso si infittiscono, precisando meglio gli statuti più settoriali, per l'altro estendono le loro inchieste a opere sempre più distanti dall'autobiografia propriamente detta. In prospettiva, il *Pacte autobiographique* ha costituito il vertice della tendenza critica centripeta, in quanto ha rappresentato lo sforzo massimo di determinare i tratti distintivi di un tipo di testo contrassegnato da una volontà tassonomica mirante a conseguire un'immagine di sé unitaria e globale attraverso l'organizzazione dei dati disciplinati da uno sguardo retrospettivo. Ma poi ci si è avveduti che, soprattutto nella letteratura novecentesca, prevalgono l'intento destrutturante e le forze disgregatrici dell'unità. Ciò ha comportato l'incremento degli studi su generi quali il diario, il romanzo autobiografico, l'"autoritratto", l'epistola, dove il discorso sull'io ha luogo senza pretese totalizzanti.⁶

Il modello sempre più diffuso dell'analisi psicanalitica pare minacciare l'essenza stessa dell'autobiografia, giacché in questa il soggetto è solo, laddove in quella ci si deve fondare sul rapporto paziente-analista; in questa si persegue la coincidenza di autore e personaggio mentre in quella si assiste alla scissione tra io e sé, tra soggetto e oggetto di analisi; in questa si aspira alla coerenza e all'uniformità mentre in quella si giunge alla frattura e alla frantumazione del soggetto, invitato a inseguire liberamente le associazioni di idee e di parole al di fuori dei nessi temporali e causali.⁷ Uno dei requisiti dell'autobiografia, nella definizione ancora autorevole di Lejeune, era fatto consistere nella sua natura di *récit*, di narrazione in termini cronologici di una vita, come avviene nella biografia. Ma oggi, da Valéry a Barthes, la narratività si sta convertendo in *discours*,⁸ responsabile di una frammentarietà che per qualcuno conduce alla "fine dell'autobiografia". È ciò che sostiene Michael Sprinker, al termine di un'inchiesta condotta con le categorie di Gilles Deleuze. Da questo punto di vista, la scrittura irrigidisce l'io in una maschera di superficie, dietro la quale il soggetto non può mai veramente accedere con un possesso pieno. A riprova, i suoi esempi tratti da autori tra loro distantissimi, come possono esserlo Vico e Freud, indicano che le autobiografie in realtà sono testi che non parlano del loro autore, ma di altri testi di quell'autore,⁹ risultando quindi una ripetizione che, articolando a livello individuale un modello, produce alla fine una differenza. E con l'ausilio di Foucault e di Lacan, ne deriva che il soggetto non giunge mai a possedere un'autentica sovranità su di sé, emergendo da un discorso intersoggettivo con l'altro.

Ciò si verifica, a maggior ragione, quando il sistema di trasmissione del messaggio obbliga alla frantumazione dell'io, come nel mezzo cinematografico, con cui è impossibile l'autoosservazione e l'autoanalisi consentita in letteratura. A sostenerlo è stata, in uno dei suoi ultimi lavori prima della scomparsa,

Elizabeth W. Bruss, la quale già in una sua precedente monografia sugli *Autobiographical Acts* (9-10) non aveva mancato di indugiare sulle caratteristiche della tecnica filmica, riscontrabili nell'autobiografia felliniana *Otto e mezzo*. Nell'approfondimento successivo,¹⁰ ci si avvede che i principi su cui poggia l'autobiografia vengono smantellati dallo stesso mezzo cinematografico, che scinde l'autore, nascosto dietro la macchina da presa, dal personaggio, visibile sullo schermo, negando di conseguenza valore alle dichiarazioni di veridicità poggianti su quell'identità e avanzate in ogni circostanza autobiografica. E poiché qualcosa di simile avviene anche in pittura, nei quadri che raffigurano l'effigie dello stesso pittore, viene da concludere con Lejeune (*Moi aussi* 73-86) che, in fatto di prima persona, la scrittura è veramente imbattibile, possedendo requisiti naturali che nessuna arte visiva può condividere perché, anche nel caso di un regista che sia attore del proprio film, il cinema ha come principio formativo lo spazio e deve rendere l'illusione del tempo andando da un punto all'altro dello spazio, tendendo a mantenere le possibilità della legge fisica, ma in difficoltà nel mantenere la legge psicologica (Bluestone). La soggettività non prende corpo nell'immagine ma nel linguaggio, per avere questo la capacità simultanea di conoscere e di essere ciò che viene conosciuto. Non è però detto che esso sia garante di verità, specie quando in età contemporanea si fa veicolo di autobiografie romanizzate, suscettibili di prediligere del soggetto il volto creativo al di sopra di quello mimetico.¹¹ Del resto la storia del genere autobiografico, presa nel suo insieme, conferma quanto, in un periodo più raccolto, si verifica nel Settecento, ossia che il ricordo di sé dapprima segue tendenzialmente gli schemi della narrazione storica, poi si pone come autonarrazione filosofica, infine diviene autoespressione poetica. Il diagramma, proposto da William C. Spengemann, si ispira per la prima classe ai modelli della *Vita nuova* di Dante, del *Grace Abounding* di Bunyan, dell'*Autobiography* di Benjamin Franklin; per la seconda alle *Confessions* di Rousseau, al *Prelude* di Wordsworth, alle *Confessions of an English Opium Eater* di De Quincey; per la terza al *Sartor Resartus* di Carlyle, a *David Copperfield* di Dickens, a *The Scarlet Letter* di Hawthorne. L'elenco andava fatto perché da esso traspare l'intento di annoverare opere che quanto più ci si avvicina all'età odierna tanto meno rientrano in un'accezione propria e ristretta di autobiografia, a riprova della difficoltà di definire in modo univoco le sue coordinate.

È dunque facile cadere in due eccessi opposti: o di intendere il genere in senso riduttivo, escludendo dal suo ambito tutti i testi disubbidienti a requisiti specifici; o di concepirlo in senso lato, al punto di annettere ogni opera perché comunque riflettente in sé la personalità del suo artefice, idealmente d'accordo con Valéry nel credere che "il n'y a pas de théorie qui ne soit un fragment, soigneusement préparé, de quelque autobiographie".¹² Una posizione intermedia può allora essere rappresentata dalla proposta di Aldo Scaglione (207-208), per il quale si dovrebbero selezionare i prodotti che, senza potersi definire vere autobiografie, contengono elementi autobiografici. Il suggerimento si affaccia per la presenza di un Petrarca, giudicato il "fondatore dello psicologismo letterario" e come tale archetipo di un approfondimento dell'io esercitato anche al di fuori di un'appartenenza formale a un genere letterario. Tanto è vero che questa griglia tassonomica preesiste alla nascita dell'autobiografia, la quale ne sente la

limitazione anche se non può farne a meno, allo stesso modo in cui un messaggio non può prescindere dal codice. Tutt'al più, se ne possono ampliare le competenze, magari attraverso l'ermeneutica e la narratologia, secondo la strategia di Janet Varner Gunn, che ricorre di frequente alla Arendt, a Gadamer, a Kermode, a Merleau-Ponty, a Ortega y Gasset, a Ricoeur. Collocata in un contesto inclusivo, ancora una volta con accesso all'antropologia, la nozione di "genere letterario" si converte in quella di "situazione autobiografica", definita da tre elementi costitutivi: l'"impulso", che è una disposizione profonda dell'io a passare dalla vita al testo ed esiste a livello di latenza; la "prospettiva", che è già un atto interpretativo dell'impulso, poiché lo dispiega a livello di superficie narrativa e quindi linguistica; il "risponso" del lettore, con cui si scoprono le potenzialità dell'io autobiografato attraverso un processo di partecipazione e al tempo stesso di distanziamento (Gunn 14-20). È a questo punto che interviene la funzione del genere letterario, da intendere non come una formula per lo scrivere ma come strumento e disposizione di lettura, attività collocativa. Se dunque con la fenomenologia, che nega la possibilità di cogliere l'essenza di un individuo, e con lo strutturalismo, che cerca un sistema testuale reificato, si sancisce la "morte dell'autore", si notifica anche la "nascita del lettore", in quanto una vita si rianima nell'attimo in cui se ne legge la traduzione verbale (Pilling 116). Né la lettura, insegna Stanley Fish (xi), è un prodotto, ma essa stessa produzione, attività di cui il significato è coestensivo.

Il patto con il lettore continua evidentemente a possedere una sua validità e pertanto esso viene proposto anche da chi, non citandolo, parrebbe ignorare l'antecedente di Lejeune. E lo specifico orizzonte d'attesa connesso all'autobiografia implica che quanto letto sia preso per vero anche se, trattandosi pur sempre di un'opera letteraria, si è peraltro consapevoli della sua natura di *fiction*. Bisogna quindi convenire con Barrett J. Mandel allorché sostiene che l'opposizione vero/falso non è discriminante per definirne la natura, giacché essa compartecipa dell'uno e dell'altro, per essere sia esperienza vissuta sia atto dell'immaginazione. Per un verso l'autobiografia non è fatta di ricordi perché questi, pur essendo presupposti, vengono trasfigurati nel *nunc* della scrittura, per l'altro non è nemmeno un'illusione perché è calata nell'oggi che ratifica con l'attualità la presenza dell'autore. Con questi nuovi parametri più sfumati non viene ancora meno la distinzione dal romanzo, ma certo i confini appaiono sempre meno netti. La proposta di Mandel fa sovvenire la presa di posizione di Manzoni circa il romanzo storico, misto di storia e di favola, all'incrocio tra l'oggettività dei documenti e la loro reinvenzione. E soprattutto in certe zone, relative all'infanzia o alle *rêveries* del protagonista, il romanzesco è di casa, tanto che in non poche situazioni si vorrebbe solidarizzare con Friedrich Schlegel, (219), il quale si domandava, col pensiero rivolto in primo luogo a Rousseau: "quale autobiografia non sarebbe, per chi la legge in senso romantico, un romanzo migliore del migliore" dei romanzi? Tuttavia, benché a tutt'oggi Julien Green (296), un romanziere francese poi convertitosi all'autobiografia, ribadisca che anche nel raccontare la propria vita l'autore si comporta come in un romanzo, dove egli indossa volta a volta i panni di molti personaggi, nessun critico è disponibile ad accettare una sovrapposizione perfetta, perché lontano è ormai il mito romantico del genere letterario unico e assoluto, somma di tutti gli

altri. L'universo delle forme è un sistema in movimento e risente della storicità delle poetiche, ora propense alla calettatura, ora al divorzio. Interpretando in modo forse capzioso le pronunzie di Albert Thibaudet, poi riprese da Giacomo Debenedetti (50-51), si potrebbe intanto concludere che se il romanzo è l'autobiografia del possibile, perché i suoi personaggi possono muoversi in direzioni infinite, l'autobiografia appare il romanzo del reale perché altera l'unicità dei dati oggettivi ricuperando oltretutto le alternative che le scelte della vita avevano lasciato cadere.

La complementarità viene però meno qualora del romanzo si ponga l'accento sul distacco dell'autore che ha smarrito il valore della sua paternità, sulle convenzioni e sugli stereotipi di una macchina narrativa ormai professionalizzata e quindi spersonalizzata, proprio mentre l'autobiografia è considerata al contrario un mezzo per riguadagnare il senso di un'esperienza autentica e vissuta, irriducibile a una struttura predeterminata e aperta a ogni intrusione frammentaria e anticonstruttiva. Con queste armi argomentative si mosse ai primi del Novecento la guerra dei vociani contro le impalcature del romanzo verista e decadente.¹³ Inutile precisare che sul terreno pragmatico delle poetiche, specie dove ferve la battaglia dialettica delle idee, difficilmente le diagnosi e i referti mantengono la serenità di un discorso equilibrato: nello specifico il romanzo viene tendenziosamente mummificato in un prodotto accademico degenerare, e d'altro canto la presunta, stretta parentela dell'autobiografia con il frammento lascia in realtà intendere che i vociani pensavano soprattutto al diario e al mandato sempre provvisorio della sua scrittura, invocato a tutela della sincerità e del coinvolgimento personale. Finché si assumono i generi secondo definizioni assolute e apodittiche, gli steccati di recinzione aumentano la loro altezza; solo ipotizzando fasce intermedie che, vincendo la soluzione della continuità, generano una spettrografia in modificazione graduale, è possibile individuare le interconnessioni.

Ricorrendo a un metodo empirico e induttivo, quasi opposto al procedimento con cui Lejeune muoveva dal generale di una definizione al particolare dei sondaggi concreti, Georges May (188-194) ha inserito tra i due estremi del romanzo storico e dell'autobiografia propriamente detta un ventaglio di altre cinque fasce intermedie, costituite nell'ordine dai romanzi biografici (cfr. *La princesse de Clèves*), dai romanzi autobiografici in terza persona (*Jean Santeuil*), dai romanzi autobiografici in prima persona (*René, Adolphe*), dall'autobiografia romanzesca (*Monsieur Nicolas*), dall'autobiografia pseudonima (*Vie de Henri Brulard*). La classificazione non è rigorosa, proprio perché, prevalendo il continuo, le giunture sono affidate alla discrezionalità dell'interprete e possono essere moltiplicate a piacere, tenendo magari conto della storia delle poetiche romanzesche, visto che il settecentesco romanzo sentimentale o, per limitarsi solo a un secondo esempio esplicativo, il *nouveau roman* influenzano in modo molto diverso le autobiografie coeve. Se i due generi istituiscono tra loro un rapporto privilegiato e organico, messo in luce con sempre maggiore attenzione negli ultimi anni, non è solo perché adottano gli stessi processi espressivi ma perché sono entrambi costituzionalmente inclusivi ed enciclopedici, come, limitatamente al romanzo, hanno dimostrato le ricerche plurime di Bachtin. E anche l'autobiografia è, a dirla ancora con May, un "crogiolo", un contenitore

disponibile ad assimilare altri generi, tanto più che la sua origine relativamente recente e la possibilità di reggersi anche senza che la sommatoria sia del tutto amalgamata la rendono particolarmente accogliente.

Cosa, in apparenza, di più distante dell'epica? Eppure l'autobiografia quando impiega la terza persona e il passato remoto si avvicina alla fissità marmorea di un monumento innalzato *sub specie aeternitatis*. E il ricorso all'aforisma, alla massima, alle sentenze di validità universale, pur con la loro estesa applicabilità, non sono sentiti sconvenienti al genere che più di tutti coltiva l'esperienza personale. Anzi, a parte l'indole costituzionale dello scrivere, che è sempre un atto autoritario e prescrittivo in quanto irrigidisce il fluire della vita, l'incedere gnomico vale a sublimare le tendenze particolaristiche, quasi fosse un gesto pudico di cui ci si avvolge per bilanciare l'esibizione del proprio io. Ma non per caso questa dialettica dei contrari è valida anche per il romanzo, che dell'autobiografia condivide oltretutto la propensione metanarrativa, ossia l'abitudine a meditare sul proprio movimento diegetico in soste riflessive, in un'autoesegesi conveniente non solo a chi vuole intendere le ragioni della propria condotta ma anche a chi interviene per affondare la sonda introspettiva sul comportamento di personaggi che, specie nella narrativa moderna, vengono dotati di spessore psicologico. Venuta meno l'atmosfera atemporale dei poemi cavallereschi, i due generi, collocando le vicende entro precise cornici storiche e geografiche che devono essere interpretate per poterle dominare, si trovano d'accordo nel rappresentare un eroe "disincantato". La definizione, di Dino S. Cervigni ("The Disenchanted Heroes"), ha così consentito a questo critico di compiere un esame comparativo tra la *Vita* del Cellini e il *Don Quijote*. Tanto il protagonista dell'autobiografia quanto quello del romanzo traggono dalle loro itineranti avventure la materia necessaria per meditare sul proprio destino tragico, giudicandosi con il filtro di comuni modalità cristiane, eroiche e realistiche che li fanno oscillare perennemente tra vertici sublimi e abissi di infamia in un intreccio inestricabile di invenzione (circolante anche nell'autobiografia) e di storia (riscontrabile pure nel romanzo di Cervantes).

La mescolanza, più o meno dosata, di queste due componenti implica ancora nel Seicento la formazione di numerose contaminazioni a seguito delle quali l'autore si dipinge con la veste romanzesca dell'eroe e dal canto loro i personaggi dei romanzi, appellandosi a una veridicità più intima e raccolta, si fanno portavoce dei nuovi modi di sentire, accentuando il realismo interiore e l'affettività.¹⁴ E contemporaneamente la storia interna del soggetto interagisce con quella esterna della società, generando, più che autobiografie, delle memorie e, più che romanzi, opere recanti nel titolo un lessico attinto dalla storiografia: "Annali", "Giornale", "Storia", "Novella". Il richiamo delle vicende effettuali, secondo che riguardino l'individuo o la vita di relazione, produce rispettivamente i romanzi analitici imbevuti di ricordi personali in forma di confessione e i romanzi realisti dal taglio sociologico. In modo parallelo le due varianti, incidendo sulla memorialistica, la indirizzano o verso un'autentica autobiografia tessuta di azioni gloriose dettate da un'ideologia aristocratica o verso una biografia che, nel quadro di una società mondanamente di corte, indugia nel descrivere le gesta di qualche personalità di spicco (un sovrano, un primo ministro, un condottiero, un diplomatico . . .).¹⁵ Molto prima che Wundt si

avveda che nella sintesi ontogenetica si ripercorrono tutte le fasi della filogenesi, si instaura un parallelismo tra l'acquisizione della coscienza del passato collettivo e il senso di sviluppo storico dell'individuo (Weintraub). In tutti e due i casi prendono nuovo rilievo la specificità di ogni fase evolutiva, che conta più del risultato finale, e la messa a fuoco del momento genetico. L'acquisizione del senso delle forme molteplici della storia delle nazioni è una conquista coeva al possesso della coscienza dell'individualità dell'io. Storicismo e autobiografia moderna affondano le radici in un terreno comune.

Se una più sofisticata metodologia della ricerca storica dota l'autobiografia di strumenti più sensibili per l'auscultazione di sé, a maggior ragione riesce utile nella biografia, la cui natura obbliga per giunta a ricognizioni archivistiche e alla relativa interpretazione dei documenti. Ed è appunto questa la conseguenza più vistosa, necessaria per colmare lo spazio che in essa si apre tra autore e protagonista. A prima vista, la differenza tra biografia e autobiografia non potrebbe essere più netta: quest'ultima manipola dall'interno, e soggettivamente, i ricordi personali, riimpossessandosene anche per comprendere il mondo esterno; riscopre con il ricordo episodi passati che vengono così vissuti per la seconda volta intrecciandoli con ciò che è avvenuto dopo; implica una narrazione incompiuta perché, non potendo misurarsi con la morte, non le è concessa l'ultima parola. La biografia invece si appoggia a materiali esterni, anche per conoscere la struttura intima di una persona; rintraccia *ex novo* vicende del tutto ignorate dall'autore; indugia talvolta a lungo sulla morte per dimostrare con la sua descrizione di averla vinta, perpetuando l'eroe di là da essa.¹⁶ Non si deve però concludere che i due generi si contrappongano perché l'uno sia soggettivo, l'altro oggettivo, l'uno mistificante, l'altro veritiero. Anche in questo caso il manicheismo di vero e falso non ha senso perché come l'autobiografia è una "maschera" che impedisce all'io di mettersi completamente a nudo, così il biografo è un "vampiro" che, succhiando sangue dall'Altro, lo assimila al proprio organismo alterandone con sopraggiunta simbiosi emotiva e intellettuale la fisionomia originaria.¹⁷ E l'immagine parassitaria e nutritiva bene si presta a illustrare il diverso metodo narrativo, poiché mentre l'autobiografo procede trascegliendo dall'erario dei ricordi gli elementi significativi, il biografo, mancando a priori di una griglia interpretativa, si muove induttivamente con l'accumulo dei dati, spesso accolti in maniera indifferenziata (Blazina 93). Riprodotto col lessico strutturale di Jakobson, ciò significa che l'autobiografia si muove di preferenza sull'asse della selezione, istituendo una direttrice metaforica lungo la quale la parzialità di storie e aneddoti similari assurge a simbolo sostitutivo e sintomatico di una vita intera. La biografia viceversa preferisce un racconto sviluppato sull'asse della combinazione, dove la somma delle informazioni d'archivio si allinea, con la logica costruttiva della metonimia, ordinandosi secondo una relazione di contiguità. E a continuare con la traduzione in figure retoriche, questa volta diverse dai tropi, si può anche riformulare i due procedimenti come *repetitio*, dal momento che l'autobiografo ritrova in ogni dato la conferma della propria personalità, e come *variatio*, conseguita dal biografo che registra quante più sfaccettature possibili di un poliedro tragiuardato dall'esterno.

Non si deve però credere che tra i due generi non intervenga a volte una collaborazione, che impedisce di tracciare il discrimine nella coincidenza o meno di autore e personaggio. Può infatti succedere che la stesura di una biografia di un vivente sia sorvegliata e guidata dallo stesso protagonista, fino a renderla una sorta di autobiografia in terza persona scritta con la mediazione di un narratore reale.¹⁸ E in via complementare un'autobiografia può essere contestata interamente dalle parole dell'autore, raccolte con interviste e conversazioni ma curate da un altro, come per l'*Autobiografia di Malcom X*, messa insieme da Alex Haley. Come si vede, le demarcazioni non sono poi così nette: solo che ci si sposti verso la periferia i generi offrono delle sovrapposizioni che rendono solo parziale il valore delle definizioni contrastive. E anzi l'approfondimento tassonomico porta alla codificazione di nuovi generi, esistenti in realtà da molto tempo, ma riconosciuti statutariamente solo da poco.

È la sorte dell'autoritratto, le cui norme di comportamento sono state stilate da Michel Beaujour, garantendo una casella a opere che, pur portando alla ribalta l'io dell'autore, non potevano rientrare tra le autobiografie. In effetti il termine è attinto dalle arti figurative ed è di per sé indicativo, poiché invita subito a non pretendere in esso la continuità cronologica di un *récit* o la storia sistematica di una personalità. Designato con un'allusione alla spazialità, l'autoritratto è costituito da rubriche tematiche più che temporali, ammettendo riprese, corrispondenze, sovrapposizioni all'insegna della discontinuità, nonostante che la scrittura non possa essere simultanea e sinottica come la pittura.¹⁹ Tuttavia anch'essa ha i suoi luoghi, la sua topica, dove ancora una volta non si riflette soltanto l'individuo ma il microcosmo di una cultura. Non che si debba condividere l'opinione di Beaujour, per il quale la mediazione della retorica interviene solo nell'autoritratto, consistente in un sistema enciclopedico di *tòpoi* attinti dall'*inventio* e dalla *memoria*. Anche l'autobiografia ha i suoi luoghi comuni, solo che essi si dislocano su un percorso narrativo, scandendo i miti dei genitori onesti, della professione di veridicità, della modestia, del primo ricordo dell'infanzia, della scuola, degli amori, della carriera. . . .²⁰ Ma è pur vero che qui interviene la *dispositio* costrittiva della successione temporale a imporre un impianto coerente. Al contrario l'autoritratto è sì una summa enciclopedica, senza però la pretesa tassonomica dettata da una *consecutio* causale o, come nelle vere enciclopedie, alfabetica. In questo senso è un genere attuale, perché attraversa la dispersione dei luoghi, prossimo al saggio, alla compilazione di repertori autoesegetici, alla raccolta di *adagia* e di apoftegmi dove la memoria del singolo confluisce in quella collettiva. Laico o cristiano, l'autoritratto modella l'individuo sulla vita di Gesù o di Socrate, come a Beaujour insegnano i paradigmi delle *Confessioni* di Agostino, limitatamente al libro X, che segue i nove libri propriamente autobiografici, degli *Esercizi spirituali* di Ignazio, la cui *compositio loci* è la regìa di un teatro dove l'autore rivive la propria vita secondo la Passione, degli *Essais* di Montaigne. E gli esempi si moltiplicano nel Novecento anche se, partecipando Beaujour della stessa chiusura degli altri studiosi francesi, il versante italiano è appena evocato, con la distrazione abituale per tutto ciò che non appartiene alla cultura nazionale.

Qualora il critico transalpino avesse abbattuto queste barriere, avrebbe trovato in Italia una schiera di scrittori devoti all'esercizio dell'autoritratto, a cominciare

dalle illuminazioni rapsodiche ed epifaniche dei vociani per continuare con gli esami di coscienza di letterati, i giornali di bordo, le fosforescenze vitali, le meditazioni (milanesi e non), i mestieri di vivere, i diari in pubblico. Fortunatamente un sondaggio è stato comunque compiuto, da Piero Gibellini sul suo D'Annunzio.²¹ Il quale, vincolando il *Libro segreto* alle *Faville*, riconosce la propria insofferenza per i recitati sentieri cronologici delle autobiografie e delle biografie, da sfrangiare in una pinacoteca di ritratti che, mentre ricusano le ambizioni architettoniche, fanno aggettare balenanti segmenti di vita. Né deve stupire se uno scrittore come lui, artefatto quant'altri mai e amante delle metafore fabrili, cui faceva appello per vantare la propria arte, ricusasse da ambizioni costruttivistiche, dal momento che anche la prosa aforistica richiede un timbro vitreo, un'elaborazione formale, una circolarità sintattica in sé conclusa ma non meno costruita, proprio alla stregua di un riccio, secondo le raccomandazioni ottocentesche di Friedrich Schlegel. E la struttura dell'autoritratto, a riprova della sua natura monadistica, non è nemmeno vincolata da un'ossatura cronologica, la cui assenza è in D'Annunzio consapevole, precisando egli l'intenzione di rappresentare la propria vita "senza date e senza episodi". Evidentemente, a lui non si addiceva la pratica del diario, avente al contrario la prerogativa di ancorare costantemente il discorso all'attimo in cui viene formulato.

Per un paradosso, quello che i francesi preferiscono chiamare "giornale intimo" si distanzia dall'autobiografia ancora più dell'autoritratto proprio perché si misura con lei sullo stesso terreno della temporalità, opponendovisi per il suo incedere fratturato e intermittente. Non che il contrasto concerni, propriamente, lo sguardo retrospettivo dell'una e l'immediata registrazione dell'altro, perché anche nel diario deve intercorrere un lasso di tempo, sia pure brevissimo, tra un fatto o un pensiero e il loro fissarsi sulla pagina; si può anzi affermare che quanti più fogli dell'agenda sono lasciati in bianco, eludendo il ritmo giornaliero, tanto più si intensifica lo sguardo a un passato sempre meno vicino, al punto da tendere all'autobiografia.²² Secondo però che la vista introspettiva sia presbite o miope, cambia il taglio della struttura narrativa, nel primo caso più impreciso per il diaframma dell'oblio ma al tempo stesso più ordinato per la gerarchizzazione dei ricordi compiuta con una rivisitazione sinteticamente globale; nel secondo caso più esatto per la migliore messa a fuoco degli eventi ma anche più disorganico per l'assenza di un unico punto di vista (May 151-152). Se tuttavia la discontinuità filocaotica è la condizione oggettiva del diario, *a parte subiecti* le ragioni principali della sua stesura risiedono viceversa nell'impressione di autodisciplina derivante dall'esercizio diaristico. Appunto perché con questa attività quotidiana il soggetto esamina analiticamente i propri pensieri, registrandoli, decomponendoli, trasformandoli sotto la vigilanza della ragione, una fine interprete di Joubert ha sostenuto che "la pratica del diario può essere concepita come un'educazione del pensiero" (Pizzorusso 20). Così certo dovette intenderne l'ufficio Giacomo Leopardi, la cui vita priva di eventi esterni non poteva trovare sbocco in un'autobiografia fitta di incontri e di occasioni ma, appunto, in un assorto rimuginare senza meta. È questa la cifra comune agli scritti intorno al proprio io raccolti da Neuro Bonifazi, caratterizzati, perfino nelle *Memorie del primo amore*, da una tonalità fredda e trattenuta, filosofica e non poetica, razionale e non passionale, e tantomeno romanzesca. In fondo, la

costante predisposizione, avvertita non soltanto nello *Zibaldone*, di datare le proprie schegge speculative è una spia di analiticità che prova come non sia sempre vera la tesi di Béatrice Didier, per la quale il diario filosofico non marcherebbe a sufficienza l'asse della temporalità.²³

In effetti la registrazione dei motivi etici condotta sul filo del calendario salda geneticamente il diario intimo al libro di conti con cui i borghesi seguivano l'andamento dei loro affari economici. E cos'altro è il diario se non lo strumento che fornisce il bilancio delle entrate e delle uscite quotidiane, versione speciale di quella partita doppia che un'anima lirica della sensibilità di Goethe giudicò "una delle più belle invenzioni dello spirito umano", per la gioia che sa dare al buon economo facendo "ogni giorno il bilancio della sua crescente fortuna"? E per giunta, come non manca di puntualizzare la stessa Didier, l'agenda che invece dei numeri custodisce i pensieri diventa essa stessa un libretto di risparmio, che tesauroizza i ricordi. Nella piccola banca che racchiude il capitale dell'io il soggetto può accedere per placare le ansie, decantate con una sedimentazione rituale.²⁴ In termini psicanalitici, il diario rappresenta il rifugio materno, il paradiso artificiale, l'intimità regressiva, tranquillizzante nella ripetitività periodica con cui ci si ripara in esso. Affiora di qui un segnale ulteriore della sua distanza dall'autobiografia: mentre per questa si è parlato di un "atto",²⁵ di un'energia volitiva presupposta dal progetto organizzativo di mettere ordine alla cronaca in sé polverizzata di una vita, nel diario si è constatata²⁶ una tendenza masochistica, per la voluttà con cui ci si sottopone giornalmente alla fatica dello scrivere (*nulla dies sine linea*), per l'inerzia derivante dall'incapacità di scelta, propria di chi, seguendo i cerimoniali della nevrosi, si è abituato a registrare tutto passivamente senza esercitare il diritto di scelta. L'autobiografia si addice ai volitivi Cellini o Alfieri, il diario ai contemplativi Leopardi o Zeno Cosini, la maschera letteraria di Svevo. Non si vuole assolutamente sostenere la validità scientifica di uno studio caratteriologico degli autori di diari, sulla falsariga di ciò che si fece in una stagione prestrutturalista e presemiologica;²⁷ si intende piuttosto sottolineare come la natura di questo genere letterario e del suo stile sia di per sé passiva e induca ad assumere, nella scrittura, un atteggiamento, una coloritura di arrendevolezza anche ai suoi fruitori che nella vita reale attuano il decisionismo.

Alla stessa impressione si è portati dal modo in cui il diarista rivive la dimensione temporale. Se l'autobiografo cerca di dominare il tempo, inquadrandolo entro un disegno teleologico che prospetta un significato profondo (una predestinazione, una vocazione, una conversione . . .) dietro la contingenza, il diarista si accontenta di lasciarsi condurre dal suo fluire, si adegua al ritmo imposto dall'esterno, galleggiando sull'onda variabile e imprevedibile delle giornate. A un tempo rettilineo si ribatte con una segmentazione puntiforme. Veramente ci sarebbe anche una possibilità di ripristinare una linea unitaria, solo che essa diventa una circonferenza. Si vuol dire che di anno in anno la penna ritorna sempre sui fogli che segnano l'identica data. Ecco allora che si instaura una memoria di ricorrenze che, legando i fatti occorsi in anni diversi ma negli stessi giorni, vorrebbe esorcizzare lo scorrere del tempo riportando il passato a un eterno presente. In realtà, la tattica della celebrazione anniversaria non consegue una vera continuità, perché i giorni rievocati non sono tutti, ma quelli aureolati

di una luce prestigiosa che autorizza la commemorazione. Pertanto, se in questo modo il diario può conquistarsi una ieraticità epica perduta con l'assenza della distanza cronologica tra atto e sua trascrizione, la sua dimensione temporale non è comunque storica, ma mitica, per volgersi agli archetipi più distanti che, se non si rigenerano in un eterno ritorno effettivo, poiché rinnovano non i fatti ma il loro ricordo, si mettono pur sempre in contatto con l'attualità. In Francia i rilievi sul ruolo strutturale degli anniversari sono emersi dallo studio intelligente di Restif de la Bretonne e di Pierre-Hyacinthe Azaïs (Baude), ma sicuramente non darebbe risultati meno interessanti l'applicazione della stessa prospettiva a Petrarca, un altro autore che, avvolgendosi con compiacimento nel vizio dell'accidia, sembra particolarmente predisposto alla tecnica diaristica, seguita non solo nel *Secretum* ma anche nel *Canzoniere* (a suo tempo definito "diario di un'anima" da De Sanctis) per l'insistenza con cui si richiama al "di sesto d'aprile", commemorante il giorno del primo incontro con Laura e al tempo stesso la data della sua morte. E ancora più feconda di risultati sarebbe un'indagine sulle manie per gli anniversari dello Zeno sveviano, che cerca di immobilizzare la sua nevrosi fissandosi su date numericamente significative, scelte per "la concordanza delle cifre", quasi che la magia dei numeri potesse compensare l'assenza di volontà e bloccare il flusso di pensieri disordinati. Ma, una volta escogitato il trucco orientato in senso unitario verso l'autobiografia, subito le leggi mutevoli del diario riprendono in Zeno il sopravvento, moltiplicando *ad libitum* i giorni scelti per cambiare vita, che quindi continua a scorrere senza soluzione di continuità, beffandosi di ogni proponimento.

Il ritorno circolare e periodico agli stessi momenti felici vale a compensare gli altri mali occorsi in circostanze diverse, ma a essere gratificante nel tenere un diario non risulta soltanto la pura fissazione dei ricordi personali; è la scrittura stessa che surroga le azioni non compiute, l'inerzia e la passività della vita effettuale e anche, in uno scrittore, la mancata stesura di un libro vero. "Io credo, sinceramente credo, che non c'è miglior via per scrivere sul serio che di scribacchiare giornalmente", suonava la ferma convinzione di Svevo risalente agli anni del suo "silenzio".²⁸ Ma proprio mentre con la pratica sostitutiva di un atto propiziatario il diario viene considerato un testo, sia pure vicario, ecco che tutta la libertà che potenzialmente aveva in dotazione viene limitata dalla muta e incombente presenza dell'Altro, ossia del lettore. Alle regole immanenti della periodicità e della discontinuità si aggiungono quelle della transitività del messaggio e quindi del condizionamento dall'esterno. A uno sguardo immediato, l'archetipo del genere diaristico è Robinson Crusoe, il solitario in intimità con se stesso che, esiliatosi dal mondo, esprime la propria emarginazione curvando il discorso con un metalinguaggio che vuole chiarire a se stesso il senso degli eventi. Eppure, il fatto stesso di fissare i pensieri sulla pagina tradisce il desiderio di vincere l'isolamento e la segretezza, magari sperando in una pubblicazione, che equivale a una seconda nascita, a séguito dell'emersione dal bozzolo protettivo dell'intimità. "Un homme qui écrit", recita una *Mauvaise Pensée* di Valéry, "n'est jamais seul".

I margini di apertura a un destinatario possono essere più o meno ampi: nella casistica proposta da Jean Rousset (437) si va dal lettore assente al lettore richiesto, attraversando le situazioni del lettore virtuale, escluso, intruso,

tollerato, ammesso. E per giunta l'accesso dell'Altro può irrompere perfino in fase di composizione, allorché il diario viene dettato o, peggio, rimanipolato da parenti o editori, con tutti i rischi dell'autocensura o della censura altrui. L'infrazione della segretezza altera poi le regole di composizione perché alla scrittura sedimentata deve necessariamente seguire, al momento di pubblicarla, una lettura unitaria e sintetica che potrà portare dall'accumulo indiscriminato, tipico, come si è visto, della tecnica biografica, a una più riduttiva selezione, propria del genere autobiografico. Del resto, se la composizione del diario conserva comunque un procedere lento e discreto, la lettura, nonostante gli spazi bianchi che separano gli appunti delle diverse giornate, è sempre più rapida, continua e unitaria della scrittura. Una volta che l'intrusione (e talvolta l'effrazione) è avvenuta, ci si deve sottomettere ai canoni della comunicazione e al rispetto dei codici letterari. È dunque la legge che vale, quando l'esibizionismo ha la meglio sul pudore e la vergogna.

Tra il diarista che a distanza dalla sua scrittura si rilegge e il fruitore incontrollato e anonimo che sfoglia il diario pubblicato si può poi creare, per sfumare la distanza tra i due estremi, la figura intermedia del lettore privilegiato, conosciuto dall'autore. Nel caso del lettore unico si rientra in una situazione quasi epistolare, alla quale ci si avvicina ancora di più quando il diario è tenuto da due persone (potrebbero essere marito e moglie, come nella vicenda narrata da Junichiro Tanizaki nella *Chiave*) che alternativamente scrivono e si leggono reciprocamente. D'altronde le frontiere tra questi due generi sono—e ormai nessuno se ne meraviglia—alquanto indefinite, poiché i due territori possiedono in comune la discontinuità, l'assenza di limiti formali o contenutistici, la cadenza periodica, l'obbligo di datare i singoli lacerti, il carattere, almeno inizialmente privato (Didier 189-190). Qualcuno ritiene anzi che il diario intimo si sia sviluppato quando, specie dall'Ottocento, si è persa la fiducia nella lettera come mezzo di comunicazione, proprio mentre il suo omologo artistico del romanzo epistolare aveva pressoché estenuato le sue risorse narrative.²⁹ In verità, i due generi, più che succedersi diacronicamente, convivono sincronicamente, a volte addirittura nello stesso testo. E il luogo dove meglio si realizza la simbiosi è l'autobiografia, di cui già si è osservata la disponibilità inclusiva. In essa non solo (con gli aggiornamenti che, sul finire della vita, vengono a integrare con appendici sempre più brevi la stesura primitiva) si accoglie la scrittura diaristica ma anche, con intenti documentaristici, si inseriscono lettere effettivamente spedite o ricevute, a garanzia di autenticità. Ciò peraltro non si verifica soltanto nella *Vita* positivista di Herbert Spencer, ma anche nelle *Confessions* di Rousseau (libri IX e X) e nella *Vita* di Alfieri, nelle quali le epistole intendono ricreare con fedeltà il valore di un'amicizia.³⁰ La facilità con cui il genere monocellulare della lettera può innestarsi in un tessuto narrativo più disteso finisce poi per creare talvolta imbarazzi al critico che deve decidere se un'opera appartiene al diario intimo, all'autobiografia o al romanzo epistolare.³¹

Non ci si deve però preoccupare se non si possono fornire risposte sicure: l'ambiguità è un aspetto ricercato in un testo letterario e a volte non si riesce nemmeno a capire se le lettere sono organismi preesistenti incastonati in un diario o se è il diario stesso a essere una specie di lettera in quanto testo destinato alla lettura di amici. E poiché anzi il diario è il confidente, l'amico del cuore più

fidato perché muto, esso, personificato, risulta il destinatario del messaggio che si affida alle sue pagine, o addirittura l'interlocutore di cui si prevedono le reazioni di lettore. Già l'impiego del "tu" sarebbe sufficiente a qualificare una relazione di tipo epistolare, ma a ribadirlo è a volte l'imposizione di un nome di persona con cui l'autore lo chiama. Paradigmatica in proposito la strategia di Anna Frank, che si rivolge al suo diario designandolo come Kitty.³² Ciò non vuol dire che, quantunque molto simili e facilmente intercambiabili, non si riesca a distinguere il diario dall'epistolario, differendo il primo dal secondo per non possedere un destinatario autentico che periodicamente riceve un messaggio. Indebolita la coerenza del "tu", il diario è dotato di un'organizzazione più labile che contrasta con la struttura più ferma di un carteggio, dove le repliche di un deuteragonista tracciano percorsi meno erratici. È proprio vero, insomma, che negli epistolari "meglio emerge non la figura ideale, che eventualmente quel tal personaggio voglia proporre ai posteri se ne saranno, ma il valore di scambio, l'emergenza d'uso d'una figura nell'urto e l'usura dei giorni, allo specchio dei contemporanei" (Pieri 59). E bisogna convenire che in una lettera la scrittura deve farsi più essenziale, limitandosi a quanto può interessare il fruitore, identificato, della missiva. Di questo sembrava rendersi conto, in un passo che si presta peraltro a interpretazione diversa, Alessandro Verri (46), il quale indirizzandosi al fratello da Parigi notava che tutto sommato gli pareva più funzionale la conservazione della memoria del suo viaggio con un carteggio "che non in via di giornale". La ragione era che nella metropoli francese non era più possibile fissare le cose "in dettaglio", ma accontentarsi "di prenderle in massa".

Anche con questa testimonianza settecentesca viene confermata l'inclinazione della lettera, benché discreta, verso l'autobiografia, quasi che la presenza muta del destinatario suggerisse una maggiore, comune economia di dettato, valevole pure in una prosa intermittente. E coloro che, a ragione, ritengono che la genesi dell'autobiografia moderna sia da individuare nella pratica religiosa³³ dell'esame di coscienza, con cui il credente registrava i progressi della propria vocazione, sono confortati nella loro tesi dalla consuetudine dei sacerdoti confessori di inviare i loro consigli di comportamento attraverso le cosiddette "lettere di direzione",³⁴ che di riflesso rendono il racconto di una vita una sorta di responsiva. Quando poi queste forme emigrano in un contesto laico, esse trattengono ancora i tratti del genere epistolare. Non per nulla all'autobiografia romanzata e picaresca del *Lazarillo* Claudio Guillén ha riservato l'attributo di "epistola parlata" e sulla sua scia Fernando Lázaro Carreter ne ha lumeggiato i caratteri di una confessione inviata a "Vuestra Mercede". È stato così possibile a Dino Cervigni (*Lazarillo de Tormes* 378) di cogliere in questo aspetto epistolare un ulteriore motivo di somiglianza con la *Vita* di Cellini, dettata a un ragazzo e rivolta a Cosimo de' Medici. Senonché, come è stato poi precisato (Gómez-Moriana 452), il *Lazarillo* ha due destinatari: l'autorità che con il suo potere inquisitoriale è il committente della confessione e il pubblico anonimo che se ne vale a fini edificanti. Lo sdoppiamento presso il polo dell'emittente, dove nei testi a sfondo spirituale si vive una situazione da "Naufragio con spettatore",³⁵ nel senso che si mette in scena un narratore salvato che contempla se stesso come personaggio che nel passato viveva le tempestose peripezie, si ripete presso il polo della ricezione. Se poi si riflette che il *Lazarillo* è una parodia delle confessioni religiose, la sua

struttura appare una denuncia dell'ideologia repressiva sottesa alle confessioni inquisitoriali.

Secondo Gómez-Moriana la ritualità imposta da un Altro che attraversa l'io e parla per lui dettandogli un programma prestabilito equivale allo stravolgimento del genere autobiografico, cui pertiene la libertà. Non c'è dubbio che la voce fuori campo con cui l'istituzione convoglia il flusso narrativo del soggetto entro un modello di perfezione preconstituita rappresenta una procedura di assoggettamento assai distante dal processo di eroicizzazione portato di solito a termine dall'autobiografia. Eppure, come si è cercato di dimostrare in questa rassegna che ormai volge alla fine, le costrizioni non giungono soltanto dalle autorità costituite, o anche, soprattutto fino alla metà del Settecento, dall'autocensura di chi non riesce a mostrare senza pudore il proprio narcisismo: una volta cancellati questi due freni inibitori, ne resta pur sempre un altro, ineliminabile: quello del genere letterario. Superate le remore sociali o morali, permane ancora la sorveglianza strutturale ed estetica, persistente perfino nel genere che più di tutti desta l'illusione dell'individualità assoluta. Il codice letterario assurge a superego da cui provengono gli imperativi narrativi e linguistici che traducono lo slancio vitale in comportamenti topici. Anche quando non esiste un confessore che prescrive la condotta da tenere, la condizione stessa di 'socializzare' gli aspetti dell'attività per sua natura privata obbliga a rispettare certe regole. Un tasso maggiore di impersonalità è il pedaggio che deve pagare chi vuole descrivere se stesso come individuo, tenuto a compiere un rito iniziatico di passaggio sotto le forche caudine della retorica. Ecco perché una tradizione ottocentesca, di cui Victor Hugo fu il portavoce più acceso, attribuisce a questa disciplina il ruolo di depauperare, fino al loro annullamento, le risorse della spontaneità. Di fatto, è vero che il codice normativo dei generi costituisce il diaframma che separa l'esperienza personale da quella pubblica, da valicare ogni volta che l'individuo vuole riconoscersi nell'umanità (Spender 120); tuttavia in questo transito il soggetto non acquista soltanto coscienza dell'Altro, del destinatario alle cui attese conformarsi, ma prende coscienza di sé, arricchendo, anziché impoverirla, la propria esperienza. L'autobiografia, come si è visto, è un atto ermeneutico, e la retorica non le serve solo a trasmettere i risultati dell'autoesegesi ma anche, distaccandosi dalla dialettica e avvicinandosi sempre più alla psicologia e all'antropologia, a potenziare la vista dello sguardo introspettivo. La sua scrittura possiede un valore palinogenetico, tanto che secondo Wittgenstein "una confessione deve essere sempre una parte della nuova vita".

Si vive insomma in termini generali lo stesso tipo di paradosso che si ricava dalle autobiografie dei mistici, dove il ricordo di sé per un verso conduce all'annichilamento totale dell'io in quanto lo si riconosce creatura e suddito di Dio, vero e assoluto protagonista, ma al tempo stesso implica la sua valorizzazione massima in quanto ricettore privilegiato dei favori divini.³⁶ L'aspirazione all'anonimato si rovescia invero nell'esaltazione del soggetto. Trattandosi di un processo tassonomico, l'atto autobiografico attinge dalla griglia dei generi letterari una partitura disciplinata nell'insieme e logica nei trapassi mentre gli schemi collaudati, autorizzando un risparmio nell'invenzione architettonica, permettono di approfondire gli interventi personali nei punti in

cui l'autore viene più coinvolto emotivamente. Sono margini di libertà che spiegano perché, nonostante tutto, nessuno, nemmeno tra i più iconoclasti, rinuncia a sottomettersi alle convenzioni di un codice. Semmai, dopo che si erano fissate univocamente le coordinate dell'autobiografia, si cerca oggi di studiarne le sue possibili diffrazioni, moltiplicandone le varianti combinatorie situate all'intersezione con generi vicini che ne condividono alcuni tratti e che tuttavia si specificano per aspetti di cui nessun altro partecipa. Tale è la natura dei sottogeneri nati nell'embricatura tra autobiografia e romanzo, tra autobiografia e biografia, tra diario e autoritratto, tra diario e lettera, tra autobiografia, lettera e romanzo epistolare. Tra il monismo del codice onnicomprensivo e la polverizzazione dei messaggi, tanto numerosi quante sono le singole opere, si è instaurata una prassi intermedia. Studi critici sempre più attenti hanno cominciato a vedere in quella che fino a poco tempo fa appariva la nebulosa dell'universo autobiografico una serie sempre più fitta di costellazioni, a cui fare riferimento anche quando si tratta di descrivere un singolo pianeta. Finché si ricercava "lo stile dell'autobiografia", ci si muoveva ancora nell'orizzonte del naturalista Buffon che confidava di riconoscere l'uomo dal modo in cui scriveva. Oggi però è forse giunto il momento di sostenere, con l'indebolimento della fede illuministica nell'individuo, che "lo stile è il genere".

Università degli studi di Bologna

Opere citate

- Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, a c. di James Olney, Princeton, Princeton UP, 1980.
- Baude Michel, "Une structure insolite: les anniversaires dans le journal intime (Restif de la Bretonne et Azaïs)", *Le journal intime et ses formes littéraires*, Actes du Colloque du septembre 1975, a c. di V. Del Litto, Genève-Paris, Droz, 1978: 163-171.
- Beaujour Michel, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980.
- _____, "Des miroirs ambigus: l'autoportrait pictorial et l'autoportrait littéraire dans leurs rapports à l'imitation", *Michigan Romance Studies* 1 (1980): 1-17.
- Benrekassa Georges, *Fables de la personne: pour une histoire de la subjectivité*, Paris, PUF, 1985.
- Binni Walter, "Le lettere dell'Alfieri", *Saggi alfieriani*, Roma, Editori Riuniti, 1981.
- Blazina Sergio, "La retorica del concreto", *Sigma* 17.1-2 (1984): 85-95.
- Bluestone George, *Novels into Film*, Berkeley, U of California P, 1966².
- Blumenberg Hans, *Naufragio con spettatore: paradigma di una metafora dell'esistenza*, Bologna, il Mulino, 1985.
- Bonifazi Neuro, *Leopardi autobiografico: saggio, cronologia e testi*, Ravenna, Longo, 1984.
- Bonnet Jean-Claude, "Le fantasma de l'écrivain", *Poétique* 16.63 (1985): 259-277.
- Borges Jorge Luis, "La Biblioteca di Babele", *Finzioni*, trad. it., Milano, Oscar Mondadori, 1974.
- Bruss Elizabeth W., *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*, Baltimore & London, The Johns Hopkins UP, 1976.

- _____, "Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film", *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. 296-320.
- Buckley Jerome Hamilton, *The Turning Key: Autobiography and the Subjective Impulse since 1800*, Cambridge, Harvard UP, 1984.
- Calvino Italo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979.
- Canetti Elias, *Potere e sopravvivenza*, trad. it., Milano, Adelphi, 1979².
- Cervigni Dino S., "The Disenchanted Heroes in Cellini's *Vita* and Cervantes' *Don Quijote*", AA.VV., *Il Rinascimento: aspetti e problemi attuali*, Firenze, Olschki, 1982. 275-297.
- _____, "Lazarillo de Tormes and the *Vita* of Benvenuto Cellini: An Inquiry into Prose Narrative and Genre", *Kentucky Romance Quarterly* 27 (1980): 373-389.
- Croce Benedetto, "Il carattere di totalità della espressione artistica", *Nuovi saggi di estetica*, Bari, Laterza, 1926².
- David Michel, "Le problème du journal intime en Italie", *Le journal intime et ses formes littéraires* 101-118.
- Debenedetti Giacomo, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1975⁴.
- Didier Béatrice, *Le journal intime*, Paris PUF, 1976.
- Ferrucci Franco, "Modelli letterari e autobiografici dell'opera", *Il giardino simbolico*, Roma, Bulzoni, 1980. 265-280.
- Fido Franco, "I *Mémoires* e la letteratura autobiografica del Settecento", *Da Venezia all'Europa: prospettive sull'ultimo Goldoni*, Roma, Bulzoni, 1984. 119-157.
- Fish Stanley E., *Self-Consuming Artifacts: The Experience of Seventeenth-Century Literature*, Berkeley, U of California P, 1972.
- Fortini Franco, *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere*, Milano, Il Saggiatore, 1968.
- Fussell Paul, *The Great War and Modern Memory*, Oxford, Oxford UP, 1975 (trad. it. Bologna, il Mulino, 1984).
- Gibellini Piero, "D'Annunzio e la 'stolta biografia'", *Sigma* 17.1-2 (1984): 67-77.
- _____, "Il *Libro segreto* e l'autobiografismo dannunziano", *Logos e Mythos: studi su Gabriele D'Annunzio*, Firenze, Olschki, 1985. 183-210.
- Gilot Michel, "Quelques pas vers le journal intime", *Le journal intime et ses formes littéraires* 1-16.
- Gómez-Moriana Antonio, "Autobiographie et discours rituel: La confession autobiographique au tribunal de l'Inquisition", trad. franc., *Poétique* 14.56 (1983): 444-460.
- Green Julien, *Jeunesse*, Paris, Plon, 1974.
- Guglielminetti Marziano, "Biografia ed autobiografia", *Letteratura italiana*, vol. 5, *Le questioni*, Torino, Einaudi, 1986. 829-886.
- Gunn Varner Janet, *Autobiography: Toward a Poetics of Experience*, Philadelphia, U of Pennsylvania P, 1982.
- Hipp Marie-Thérèse, *Mythes et réalités: Enquête sur le roman et les mémoires (1660-1700)*, Paris, Klincksieck, 1976.
- Jay Paul L., "Being in the Text: Autobiography and the Problem of the Subject", *Modern Language Notes* 95.5 (1982): 1045-1063.
- _____, *Being in the Text: Self Representation from Wordsworth to Roland Barthes*, Ithaca, Cornell U P, 1984.
- Johnstone Henry W., Jr., *The Problem of the Self*, U Park and London, The Pennsylvania State UP, 1970.
- Lara Antonio, "Memoria de mi", *Versants* 8 (1985): 27-40.
- Lavagetto Mario, *Freud la letteratura e altro*, Torino, Einaudi, 1985.
- Lejeune Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- _____, *Je est un autre: L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980.

- _____, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986.
- Leleu Michèle, *Les journaux intimes*, Paris, PUF, 1952.
- "(La) lettera familiare", *Quaderni di retorica e poetica* 1 (1985), Padova, Liviana.
- Mandel Barrett J., "Full of Life Now", AA.VV., *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* 49-72.
- May Georges, *L'autobiographie* [1979], Paris, PUF, 1984².
- Mazzacurati Giancarlo, "Dentro il silenzio di Svevo: crisi, morte e metamorfosi della 'letteratura'", AA.VV., *Il secondo Svevo*, Napoli, Liguori, 1982. 17-68.
- Olney James, "Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical, and Bibliographical Introduction", AA.VV., *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* 3-27.
- _____, "Some Versions of Memory / Some Versions of 'Bios': The Ontology of Autobiography", AA.VV., *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* 236-267.
- Peterson Linda H., "Newman's *Apologia pro vita sua* and the Traditions of the English Spiritual Autobiography", *PMLA* 100.3 (1985): 300-314.
- Pieri Marzio, "Sulle tracce dei nobili guerrieri", *Sigma* 17.1-2 (1984): 56-60.
- Pilling John, *Autobiography and Imagination: Studies in Self-Scrutiny*, London, Routledge & Kegan Paul, 1981.
- Pizzorusso Arnaldo, "Joubert e l'immagine del soggetto", *Belfagor* 40.1 (1985): 19-37.
- Puech Jean-Benoît, "Du vivant de l'auteur", *Poétique* 16.63 (1985): 27 9-300.
- Rosowsky Giuditta, "Le schéma narratif de l'autobiographie dans *Il fu Mattia Pascal*", AA.VV., *Lectures pirandelliennes*, a c. di Mario Fusco, Abbeville, F. Paillart, 1978. 63-80.
- Romano Massimo, "La maschera e il vampiro", *Sigma* 17.1-2 (1984): 36-45.
- Rousset Jean, "Le journal intime, texte sans destinataire", *Poétique* 14.56 (1983): 435-443.
- Rustin Jacques, "*La religieuse* de Diderot: mémoires ou journal intime?", *Le journal intime et ses formes littéraires* 27-47.
- Scaglione Aldo, "L'autobiografia in Italia e i nuovi metodi di analisi critica," *Forum Italicum* 18.2 (1984): 203-216.
- Schlegel Friedrich, *Frammenti critici e scritti di estetica*, trad. it., a c. di Vittorio Santoli, Firenze, Sansoni, 1967.
- Scrivano Riccardo, "Dalla memoria alla letteratura. Processi formativi e modelli di autobiografia del Cinquecento italiano", *Versants* 8 (1985): 7-26.
- Sorbier Françoise du, "Le paradoxe du criminel", *Poétique* 16.63 (1985): 365-382.
- Spacks Patricia Meyer, *Imagining a Self: Autobiography and Novel in Eighteenth-Century England*, Cambridge, Harvard U P, 1976.
- Spender Stephen, "Confessions and Autobiography" [1962], *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. 115-122.
- Spengemann William C., *The Forms of Autobiography: Episodes in the History of a Literary Genre*, New Haven, Yale U P, 1980.
- Sprinker Michael, "Fiction of the Self: The End of Autobiography", *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. 321-342.
- Stara Arrigo, "Autobiografia e romanzo", *La Rassegna della Letteratura italiana* 89.1 (1985): 128-141.
- Starobinski Jean, *L'occhio vivente*, trad. it., Torino, Einaudi, 1975.
- Svevo Italo, *Epistolario*, vol. 1 delle *Opere*, a c. di Bruno Maier, Milano, Dall'Oglio, 1966.
- _____, *Racconti - Saggi - Pagine sparse*, vol. 3 delle *Opere*, a c. di Bruno Maier, Milano, Dall'Oglio, 1968.
- Troyat Henri, "Le métier de biographe", *Le monde des livres*, 5 ottobre 1984: 1 e 12.

- Unali Lina, *Descrizione di sé. Studio sulla scrittura autobiografica del '700*, Roma, Lucarini, 1979.
- Valéry Paul, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1957.
- Vercier Bruno, "Le mythe du premier souvenir: Pierre Loti, Michel Leiris", *Révue d'histoire littéraire de la France* 75.6 (1975): 1029-1040.
- Verri Alessandro, *Viaggio a Parigi e Londra (1766-1767)*. Carteggio di Pietro e Alessandro Verri, a c. di Gianmarco Gaspari, Milano, Adelphi, 1980.
- Versini Laurent, *Le roman épistolaire*, Paris, PUF, 1979.
- Weintraub Karl Joachim, *The Value of the Individual. Self and Circumstance in Autobiography*, Chicago, The U of Chicago P, 1978.
- Williams Huntington, *Rousseau and Romantic Autobiography*, Oxford, Oxford UP, 1983.
- Woolf Virginia, "The Lives of the Obscure", *The Dial* 78 (1925): 381-390.

Note

¹È quanto denuncia F. Fido, "I *Mémoires* e la letteratura autobiografica del Settecento", p. 150, nota 4, d'accordo con Guglielminetti. Oltretutto la sua lettura, intendendo dimostrare che anche l'ultima parte dei *Mémoires* possiede i connotati autobiografici delle altre pagine, sia pure in un orizzonte allargato dalle riflessioni di poetica, è tenuta al riscontro della teatralità della prosa goldoniana e quindi a indagini stilistiche e linguistiche molto specifiche, estranee a proposte generalizzanti.

²Lo avverte il marxista F. Fortini, *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere* 84. E ancora, a conferma dei suoi sospetti verso l'individuale: "Le forme delle autobiografie sono subordinate all'immagine che una società ed una età storiche, e non soltanto un individuo, si fanno della vita umana e della sua destinazione" (87-88).

³J.-Cl. Bonnet, "Le fantasma de l'écrivain", *Poétique* 16.63(1985):259. Il fascicolo è tutto dedicato a "Le biographique" e segue di poco l'analogo numero monografico di *Sigma* 17. 1-2 (1984), intitolato "Vendere le vite: la biografia letteraria".

⁴Un archetipo di questo indirizzo si può ritenere l'opera di H. W. Johnstone, Jr., *The Problem of the Self*. Con un taglio meno teoretico e più storiografico per gli esempi adottati si muove G. Benrekassa, *Fables de la personne*.

⁵In particolare, Lejeune dichiara di volersi occupare delle autobiografie ottocentesche di commercianti e di istituzioni, magari pubblicate a proprie spese e connotate dalla semplicità estrema delle forme (*Moi aussi* 31-32).

⁶Nell'ultimo triennio (1983-1985) i convegni che si svolgono a Bressanone si sono appunto concentrati sulla lettera familiare, sul diario, sull'autobiografia, ossia, a detta di Gianfranco Folena, mentore di quegli incontri, sulle "forme primarie della scrittura". Finora (aprile 1986) sono usciti gli atti sulla Lettera familiare, come 1. 1985 dei *Quaderni di retorica e di poetica*.

⁷Il catalogo delle differenze in L. Unali, *Descrizione di sé. Studio sulla scrittura autobiografica del 700*.

⁸Sul ruolo destrutturante del *discours*, negatore dell'identità del soggetto, vedi P. L. Jay, "Being in the Text: Autobiography and the Problem of the Subject", *MLN* 95.5 (1982): 1045-1063, un saggio ripreso come cap. 6 del suo *Being in the Text: Self Representation from Wordsworth to Roland Barthes*, un libro che, oltre agli autori citati nel titolo, si occupa pure di Carlyle, Nietzsche, Joyce, Proust.

⁹È questa la tesi di F. Ferrucci, "Modelli letterari e autobiografici dell'opera", *Il giardino simbolico* 265-280, dove si studiano i modi in cui l'opera parla di sé, dando forma a un'autobiografia del procedere artistico.

¹⁰“Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film”, *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*.

¹¹Un caso di ambiguità tra memorialistica e romanzo è offerto da P. Fussell, *The Great War and Modern Memory*, cap. 9.

¹²P. Valéry, *Oeuvres* 1320. Dell'affermazione si appropria oggi Lejeune, facendone l'esergo di *Moi aussi*, indizio o segnalazione di come le teorie sull'autobiografia tendano a essere espote dal critico in maniera fortemente autobiografica.

¹³Si veda un quadro più compiuto della polemica condotta da Boine, da Serra, da Jahier (cui si potrebbero aggiungere almeno Soffici, Papini e Slataper) in A. Stara, “Autobiografia e romanzo”, *La Rassegna della Letteratura italiana* 89.1 (1985). Tuttavia in quegli stessi anni un Pirandello, ordinando lo spazio narrativo del *Fu Mattia Pascal* con l'adozione della prima persona, avvicinava ancora una volta i due generi allora in conflitto. Cfr. G. Rosowsky, “Le schéma narratif de l'autobiographie dans ‘Il fu Mattia Pascal’”.

¹⁴Una messe cospicua di esempi in M.-T. Hipp, *Mythes et réalités: Enquête sur le roman et les mémoires (1660-1700)*, da cui si inferisce anche la tipologia successiva.

¹⁵A complicare le cose, la biografia derivante dalla memorialistica può colorarsi delle avvicinenti tinte romanzesche, come nel caso esemplare delle biografie criminali di cui nel Settecento fu maestro un giornalista-romanziero della statura di Defoe, il quale introdusse i malfattori nella letteratura sulla scia della figura del picaro. Cfr. F. du Sorbier, “Le paradoxe du criminel”.

¹⁶Le distinzioni in G. May, *L'autobiographie* 155-168, che propende per una separazione decisa tra i due generi.

¹⁷La duplice metafora appartiene a M. Romano, “La maschera e il vampiro”. D'accordo, quasi anche con l'immagine, H. Troyat, accademico di Francia e grande biografo, per il quale nel racconto della vita di un altro “tutto deve essere risentito, rivissuto carnalmente dall'autore” (“Le métier de biographe” 1). Ma a detta di Italo Calvino il ‘vampirismo’ è un atteggiamento che ogni lettore esercita sempre e comunque alle spalle dell'autore. Cfr. *Se una notte d'inverno* 170.

¹⁸J.-B. Puech, “Du vivant de l'auteur” 281. I rapporti si fanno addirittura più ambigui quando la biografia è di pugno di uno psicanalista, magari lo stesso Freud, desideroso di afferrare l'inconscio di Leonardo o di Michelangelo. Cfr. M. Lavagetto, *Freud la letteratura e altro* 261-292.

¹⁹Sulle differenze è intervenuto lo stesso Beaujour, “Des miroirs ambigus”.

²⁰Un catalogo delle rubriche topiche delle autobiografie in B. Vercier, “Le mythe du premier souvenir: Pierre Loti, Michel Leiris” 1029.

²¹P. Gibellini, “D'Annunzio e la ‘stolta biografia’”. Si veda inoltre, dello stesso, “Il *Libro segreto* e l'autobiografismo dannunziano”.

²²J. Rousset, “Le journal intime, texte sans destinataire”.

²³*Le journal intime* 14 e 32. I casi riportati dalla Didier, ossia quelli di Montaigne, Pascal, La Rochefoucauld, Chamfort, Kierkegaard, Gabriel Marcel, danno tuttavia ragione alla valente studiosa francese. Ancora diversi la struttura e il rilievo temporale del diario psicanalitico desunto dal canovaccio steso dal terapeuta a ridosso delle sedute, su cui cfr. M. Lavagetto, *Freud la letteratura e altro* 232-257.

²⁴Di ciò si è avveduto E. Canetti, *Potere e sopravvivenza* 54-55.

²⁵Si allude ai già citati *Autobiographical Acts* della Bruss.

²⁶Cfr. ancora B. Didier, *Le journal intime* 95-103.

²⁷Il tentativo, oggi sentito obsoleto, fu di M. Leleu, *Les journaux intimes*.

²⁸I. Svevo, “Pagine di diario e sparse”, *Racconti - Saggi - Pagine sparse* 816. Qualcosa di simile (“the writer must . . . write every evening the history of his day”) compare anche in una lettera a un corrispondente inglese (*Epistolario* 837). Sullo scribacchiare di Svevo cfr. G. Mazzacurati, “Dentro il silenzio di Svevo: crisi, morte e metamorfosi della ‘letteratura’” 17-68.

²⁹M. Gilot, "Quelques pas vers le journal intime", *Le journal intime et ses formes littéraires* 15-16 e L. Versini, *Le roman épistolaire*.

³⁰Reciprocamente l'epistolario alfieriano è vicino "a certi toni della *Vita*" (W. Binni, "Le lettere dell'Alfieri", *Saggi alfieriani* 21).

³¹Si veda l'esempio proposto da J. Rustin, "*La Religieuse* de Diderot: mémoires ou journal intime?", *Le journal intime et ses formes littéraires*. La necessità che anche in Italia si formi una "critica scaltrita" sulla scrittura di sé che non siano soltanto l'autobiografia e la biografia, nella ferma convinzione che questi generi non possano non istituire confronti ravvicinati appunto con il diario o con il romanzo autobiografico è adesso sostenuta persuasivamente da M. Guglielminetti, "Biografia ed autobiografia" 829-830.

³²L'esempio è di B. Didier, *Le journal intime* 108, 156-157.

³³Anche la più recente letteratura insiste nel credere che nel dominio della spiritualità diario e autobiografia trovino terreno più favorevole presso il rigorismo dei puritani (cfr. il lavoro, prezioso per chi si occupi di italianistica, di M. David, "Le problème du journal intime en Italie", *Le journal intime et ses formes littéraires* 109). Invece, come poi ammette lo stesso David tirando le fila di quello stesso convegno che lo aveva visto relatore (295), si dovrà con più profitto ripercorrere la storia dell'intera devozione, sia protestante, sia giansenista, sia pietista, sia puritana, sia, anche, cattolica, specie nella versione gesuitica. E che in prospettiva forme tanto divergenti di fede possano conciliarsi per lo meno a livello di struttura narrativa è testimoniato dall'*Apologia* di Newman, che media in sé la tradizione protestante-evangelica con quella cattolico-agostiniana. Cfr. L. H. Peterson, "Newman's *Apologia pro vita sua* and the Traditions of the English Spiritual Autobiography".

³⁴Cfr. F. Fortini, *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere* 86.

³⁵Si allude all'opera di Hans Blumenberg tradotta con questo titolo. Nell'autobiografia la coincidenza di narratore e personaggio implica quella di spettatore e naufrago, due facce diverse dello stesso autore.

³⁶A. Lara, "Memoria de mi", *Versants* 8 (1985), con riferimento al *Libro de la Vida* di Teresa d'Avila.

Willi Jung

Georg Misch's *Geschichte der Autobiographie*

Georg Misch's *Geschichte der Autobiographie* occupies a central position among his publications.¹ For over six decades—from 1900 to 1965—Georg Misch devoted his efforts to the history of autobiography. In four volumes, each divided into two parts, encompassing 3,885 pages, he covered the history of autobiography from the Assyrians to the self-portraits of the nineteenth century. It seems unusual that the history of just one literary genre would become so voluminous. Even more unusual is that one individual undertook to cover three millennia of literature, not only of Europe but also of the Near East, the Egyptians, and the Arab world. Surprisingly, however, the *œuvre* of Misch has not yet been sufficiently recognized. Literary scholars consult it rarely and some have never even heard of it. Studies concerning autobiography are generally satisfied with a reference to Misch in footnotes, as illustrated by Philippe Lejeune's basic study, *L'Autobiographie en France*, in which he merely remarks as follows: "Si Georg Misch a pu consacrer sept volumes à l'histoire de l'autobiographie dans l'Antiquité et au Moyen Age, c'est qu'il entendait par 'autobiographie' n'importe quelle manière de parler de soi" (43). Unfortunately, there are no further references to Misch in Lejeune's work. At least Marziano Guglielminetti acknowledges—in my opinion rightfully—Misch's role in initiating scholarly discussions of autobiography (*Memoria e scrittura* 4). That today Misch's study is largely dismissed as scholarly marginal has many reasons, partly its nature as a history of a genre and partly its oftentimes seemingly chaotic wealth of information, which itself results from a specific concept of autobiography and its roots in nineteenth-century positivism, especially the intellectual heritage of Wilhelm Dilthey.

The range of Misch's studies is a direct result of his concept of autobiography, which he defines in the preface to the second edition:

Autobiography ("Das autobiographische Schriftum") should be treated as a literary phenomenon and should also be situated within those historical circumstances which, originating from life itself as well as from the understanding of life's and the world's meaning, lead to self-awareness ("Selbstbewußtsein") and to the conscious creation of man's personality. (*GdA* 1.1, p. VIII, Preface to second ed.)

The treatment of the genre in terms of universal history was intended to "embrace in this area of intellectual life the invisible conditions and relationships

which determine the history of thought and which, in essence, take us back to the course of European self-reflection and individualization" (*GdA* 1.1, p. VII, Preface to the first ed.). Misch's history of autobiography is based on Dilthey's studies concerning the basis of rational sciences. It will not surprise us, therefore, that Misch would postulate as follows:

Thus it was necessary to combine historical experience with a systematic approach deriving from the same historical experience, in order to arrive at historical concepts aimed at the understanding of man's individuation. This goal was made possible because the comparative approach was complemented by a psychological methodology which proceeds from a total psychological experience of the spirit and is capable of comprehending the nature of its individual content. (*GdA* 1.1, p. VII, Preface to first ed.)

This position is clearly connected with the work of Wilhelm Dilthey,² whose central idea seeks to understand the holistic structure of man in its individuality at a point of time. The method of this type of historical research is based not so much on an objective evaluation by means of valid norms but rather on comparison. Dilthey's key concept of individualization was nowhere more clearly put to the test than in the study of autobiography, in which the creative individual appears in his or her historical condition. Misch's history of autobiography escapes any form of classification because it concerns itself not only with philology and psychology, but also with the history of literature and thought. The pupil of Dilthey, Misch is above all a philosopher, and it is his philosophical perspective which especially determines the treatment of autobiography.

Misch holds that in autobiography the

combination of form and content [becomes] more intensified and thorough than in any other genre. No matter how different the rules may be that determine its internal structure; or how many insignificant people, who portrayed themselves through it, were satisfied with a rigid scheme, its true nature consists in this: the autobiography's form is born in a particular fashion from a uniquely lived experience to the extent that individuality and form become one. (*GdA* 1.1:14)

In order to do justice to such a "combination of form and content," the scholarly observer of autobiography must possess—in Georg Misch's words—"psychological methods" and "historical concepts" in addition to appropriate literary techniques (*GdA* 1.1: 7).

To Misch, "understanding the process of individuation" and grasping "the history of human self-understanding" (*GdA* 1.1:11) represent the key that promised to unlock the history of the genre of autobiography. This heuristic principle, which is as simple as it is conclusive, namely, to perceive the history of autobiography as the history of the process whereby man becomes an

individual, inevitably steered the pupil of Dilthey toward an approach which views history as the history of thought. Ironically but also tragically, the eighty-year-old Misch, who experienced both the Nazi regime and emigration, because of special historical reasons gained an "insight" into the negative aspects of the cult of "personality" which had been advocated by the school of Dilthey. Misch agrees with Alexander Mitscherlich, who refers to the ability to appease oneself as "perhaps the most shocking reversal of the ideal of personality which has been so highly esteemed in our tradition" (*GdA* 1.1:1294). Let us reiterate that, to Misch, the history of autobiography represents an expression of the history of human self-understanding ("Selbstbewußtsein"). Autobiography serves as a means of self-recognition, and its form is at the same time objective and true because it results from the concrete interrelationship between the life of the *ego* and the realities of the world. The essence of autobiography is contained in the unity of individuality and form, whereby the inner form, the style, and the portrayal of the personality reflect individuality as a whole.

This concept of autobiography causes Misch to return to Antiquity and to describe this genre from the viewpoint of history and its affiliation with various cultures. The method Misch employs in his monumental work is characterized by two models of thought. He refers to the first one in his introduction as the "focal viewpoint, which was stated by Goethe. . . . The autobiographies written in the various European languages are viewed as testimonies to the development of personal consciousness in Western Civilization" (*GdA* 1.1:5). This goal, with which the development of the genre is intimately connected, contains the ideal of a personality which strives to attain a form of self-realization in harmony with the self and the environment. This view of man, inspired by Goethe, largely characterized the literature and literary scholarship in Germany during the nineteenth century. It constitutes the postulate of an ideal rather than a fact based on psychological and sociological insights. Georg Misch, a true son of the nineteenth century, failed to see this. His own specific perspective, however, affords him strength and perseverance in his efforts to trace back and describe autobiographical documents from all ages. For he does not believe in the existence of merely an accidental sequence; rather, he envisions a genre which tends toward its zenith, viewing it as something no less significant than the "development of Western civilization's consciousness of personality." The "central aspect" of his method is characterized by an *a priori* idealization of the object and the ideal of positivistic scholarship. This positivism obligates Misch to describe autobiography as totally as he did. Within this context, in regard to autobiography, he also believed in a form of scholarship which considered itself objective, while also positing the perfection of human personality in Goethean terms. Georg Misch sees the formation of the personality as dependent not only on the social environment but also on the individual's self-awareness. Here we see at work the same principles which subsequent scholarship, by incorporating sociology and psychology, will pursue systematically.³ Misch sees both social

environment and the individual's reflection on the self as clearly intertwined and not in conflict. The historian Misch does not place too great an importance on the fact that conflicts with the environment and the individual's failure to achieve this reflection on the self represent the essential reasons for autobiographical writings. Rather, Misch wished to comprehend the "variety of autobiographical writings within the universal historical context in which the human intellect manifests itself in Western civilization" (*GdA* 1.1:7). He believes he can describe how the "consciousness of one's freedom . . . unfolds from the deterministic necessities of nature" (*GdA* 1.1:184). According to Misch, the formation of one's personality, which culminates in the realization of the freedom of the person, is reflected in two ways: first, in autobiography as a separate literary genre; and, secondly, in autobiography as an elementary form of discussion of one's life experiences, which is practiced by all men (*GdA* 1.1:7).

Georg Misch's lifelong *œuvre*, his history of autobiography in four volumes, remains to this day the only complete history of the genre; by virtue of its comparative approach, this monumental work points the way to the future by presenting literary history as a document of the history of thought and by providing source materials of the greatest importance. Misch's journey through the history of autobiography comprises more than three millennia. Today such a temporal demarcation of autobiography is, of course, more than controversial. A glance at scholarship on contemporary autobiography reveals that pertinent studies are far from being as comprehensive as Misch's *œuvre*. This limitation naturally derives from the concept of autobiography which a given literary critic may employ. Next to letters and diaries, autobiography as a genre represents the most direct transposition of life into literature.

Philippe Lejeune, probably one of the best scholars on the genre, has offered a much quoted definition of the genre: "Définition: nous appelons autobiographie le récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité" (*L'Autobiographie* 14). This definition contains the essential formal requirements of the genre and corresponds to our modern understanding of it. By means of the categories stated in the definition, which refer to language form, subject matter, and the author's narrative perspective, Philippe Lejeune succeeded simultaneously in differentiating autobiography from related genres, that is, memoirs, biography, autobiographical poems, diary or "journal intime," from descriptions of the self or essays. This abstract definition of autobiography forces us also to mention the range of autobiography within the history of literary self-portraits. Lejeune places the beginning of autobiography at around 1760. For since the writing of Rousseau's *Les Confessions* autobiography reveals a new type of connection between the author and his readers.⁴ It is not until the changes in the history of thought which took place during the eighteenth century that the individual is led to define himself less in social than in individual terms. The problems which occur in connection with

autobiography are varied, since they depend as much on the premises of philosophy, religion, and the history of thought as on those of sociology, economics, and socio-politics. Philippe Lejeune's concept of autobiography, which is presented here as representative of contemporary autobiographical scholarship, is clearly different from that of Georg Misch.

Roy Pascal, too, differs from Misch. In his monograph he investigates the genre of autobiography from the viewpoint of the contradiction between truth and portrayal, between the way life is lived and the way it is portrayed through art (*Die Autobiographie* 35). Pascal envisions autobiographical writings as determined by two fundamental motives: the "feeling of time gone by" and the "realization of the representative character of one's life" (*Die Autobiographie* 35).

The breadth of Georg Misch's concept of autobiography and his starting point—which become rather obvious when compared with Lejeune's and Pascal's—in conjunction with the confused history of the work's origin and publication, has led to a profusion and complexity of content difficult to survey. As mentioned earlier, the history of the work's publication decisively characterized its overall concept. The writing of the book was brought about by the Prussian Academy of Sciences, which had run a contest to write a history of autobiography. In 1904, Georg Misch submitted three large, handwritten volumes (*Altertum, Mittelalter, and Neuzeit*) to the Prussian Academy. The fact that only the first volume appeared in print, first in 1907, remains one of the curiosities of book publishing which cannot be totally explained by the conditions of the times. A quarter century later a second edition appeared in 1931—also in English because of the author's emigration;⁵ but, with the exception of a few significant chapters which appeared in scholarly magazines, nothing of the remaining *oeuvre* was ever published. The third edition of the first volume appeared during 1949-50 with the result that, together with the English and Swiss editions, three editions became available. Meanwhile, Misch worked on an expanded version of the second volume (*Frühes Mittelalter*), which appeared in 1955 in two tomes. The third volume (*Hochmittelalter*) was published in 1959 and 1962. The fact that the work had been broken down into voluminous tomes—comprising 750 pages each in the case of the two parts of volume III—was not very fortunate and certainly had something to do with Misch's work habits. Volume 4.1 (*Das Hochmittelalter in der Vollendung*) was published posthumously in 1967 by his friend Leo Delfoss. The second half of the fourth volume (*Von der Renaissance bis zu den autobiographischen Hauptwerken des 18. und 19. Jahrhunderts*) was edited in 1969 with the collaboration of Bernd Neumann.

Due to the breadth of Misch's concept of autobiography as well as the confusing history of the origin and publication of his work, I intend first to give a concise overview of it in order to provide the reader with an idea of the enormous amount of material that Misch discussed.

The first volume of Misch's history of autobiography, which consists of two parts, concerns Antiquity.⁶ The third, substantially enlarged, edition appeared in 1949 (1907¹). Following his introductory remarks treating the concept and origin of autobiography, especially among the nations of the ancient Orient (autobiographical epitaphs among the Egyptians, reports of heroic deeds by rulers of the Babylonian and Assyrian empire, first-person narratives in autobiographical poetry and fairy tales), the first part discusses the development of autobiography among the Greeks during the post-Homeric and Attic periods. According to Misch, the decisive moment in the development of the genre occurs in the discovery of individuality and its significance to the formation of personality. Misch draws on Socratic thought and the Platonic history of the soul, on Plato's "great letter" (i.e., the seventh letter), and the autobiography of Isocrates. The second part investigates autobiography within the Hellenistic and the Hellenistic-Roman cultural world. In addition to autobiographical writings by Roman statesmen and rulers (for instance the *res gestae* of Emperor Augustus), Misch presents also autobiographies by writers (Propertius, Ovid, Nicolas of Damascus, Josephus, Galenus, Cicero's Brutus), and the development of autobiographies as found in philosophical and religious movements (Cicero's private correspondence, Lucianus, Seneca, Marcus Aurelius, Epictetus, the "sacred speeches" of the orator Aristides, and others).

The third part deals with the efflorescence of autobiography during late Antiquity. Several tendencies contribute to this flowering at the turn of the fourth century: the self-portrayal of Christian prelates, necessitated by the religious and political struggles of the Church (e.g., Nestorius); the transition from penitential practices to the literary form of confessions; and the growing influence of Plotinus's concept of individuality. The representative authors during this period are Gregory of Nazianz and Augustine. Misch points out how the personal poetry of Gregory of Nazianz is determined by two perspectives: that of a prince of the Church, and a neo-Platonic Christian. Augustine's *Confessions* is primarily a kind of self-portrait of a recent convert, but at the same time it is also and above all a Christian rendering of contemplative life. The volume concludes with a survey of the descendents from the autobiography of Antiquity, the proliferation of confessional literature during the fifth century (Paulinus of Pella, Saint Patrick), and the characterization of ancient wisdom in Boethius's *De consolazione philosophiae*.

The discussion of Antiquity is followed by the history of medieval autobiography, which Misch broke down into three sections (*Die Frühzeit* vol. 2.1 and vol. 2.2; *Das Hochmittelalter im Anfang* vol. 3.1 and vol. 3.2; *Das Hochmittelalter in der Vollendung* vol. 4.1 and 4.2).⁷ In addition to the question of what constitutes a period, Misch attempts in his introduction to shed light on the newly acquired status of autobiography in European literature. Those nations which entered history during the early Middle Ages had a decisive influence on the development of the genre. That is why the forms of self-portraiture in ancient

Germanic poetry are investigated during the very first part, elegies and heroic lays, for instance, as exemplified by King Gelimer's lament and the *lamentatio temporis acti* in the Beowulf epic, or the Old English elegies and the heroic elegies of the Edda. Misch considers as equally representative of Germanic culture during this period the self-depictions of the skalds by Egil Skallagrímsson. Autobiographical elements are found in the structure of the delineation of a life which is determined by heroic deeds. The second section deals with the Arab world and narratives of heroes in pre-Islamic poetry. Misch examines the relationships between collective glory and personal *Selbstgefühl* in *Days of the Arabians* and in the Icelandic sagas, between individual poetry and formal narratives of actions, between primitive references to society (*Gemeinschaft*) and a reflected knowledge about the soul. Misch discovers autobiographical aspects in the art form of the kasida (ode) and the self-portraits by two early warrior-poets, namely, in the desert odes by Imru'al-Kais and Shanfara.

The third section deals with Latin autobiographical literature during the transition from Antiquity to the Middle Ages. The autobiography of this period is affected by heterogeneous forces, such as the formal influence of hagiography (for instance, the small volume of lamentations by St. Valerius), but also such phenomena as the belief in the devil and the idea of spiritual struggle. Here the human personality is caught in a conflict between asceticism and worldliness, but is also significantly influenced by the human relationships characteristic of monastic life. In the development of autobiography, Misch points to the continuity in the formal elements of autobiography from ancient and Christian sources. The tradition of Antiquity predominates in Cassiodorus, Gregory of Tours, the Venerable Bede, Alfred the Great, Caedmon, Cynewulf, William of Speyer, and Anselmus Peripateticus, who all incorporate autobiographical elements in their prefaces and epilogues, following the tradition of the writers of ancient autobiographies. Autobiographical expressions are found also in literary letters and poems written for specific occasions, in which letters function as "mirror of the soul" and, at the same time, as rhetorical exercises. Common personal subjects are, among others, the readings (i.e., classical education), the literary reports of conversions, a description of the conflict between monastic life and secular life, or between contemplative life and active life, for instance in the autobiographical testimony of Pope Gregory the Great. Christian traditions have a far more limited range. They predominantly deal with the confession of sins and the praise of God, as well as the autobiographical episodes in the *Imperial Chronicles* of Bishop Thietmar of Merseburg.

The fourth section is dedicated to the autobiographical writings of Bishop Rather, who represents the period of the breakthrough of individuality. Misch examines such aspects as self-description and moral criticism, reflections and literary *Selbstgefühl* of the compiler, but also the connection between autobiography and political history. Bishop Rather's struggle for the bishopric

of Verona and his defeat at Liege generated literary reactions which decidedly affected the *Selbstgefühl* of the writer. Rather's "confession" represents an exemplary acknowledgment of sins. The act of penance is not only described, but is also accompanied by reflections on penance. Rather's self-portrait may ultimately be viewed as another form of the characterization of the self, one which carries also a satirical look at one's person.

The third volume, also divided into two parts, deals at the beginning with the High Middle Ages. Misch first points out the universal historical context of the new era in autobiographical writings at the dawn of the High Middle Ages. The intellectual progress at the turn of the millennium and the increasing significance of philosophy contribute decisively to the development of the genre. Through the conversion story of Otloh of St. Emmeram and the autobiography of Abbot Guibert of Nogent, Misch exemplifies the origin of autobiography and its composite form, consisting of heterogeneous elements. What one understands here by autobiography comprises mostly reports of visions, monastic chronicles, and memoirs on Church politics. During this period the highest achievements of medieval self-portrayals are the treatises by Archbishop Adalbert of Bremen, the memoirs of Archbishop Anselm of Canterbury and their hagiographic commentary, as well as the *Lamentatio* of Abbot John of Fécamp. Rarely during the Catholic Middle Ages do autobiographies by rulers stand in contrast to the proliferation of autobiographical writings among secular clergy. This can be exemplified by the narratives of the actions by clergymen and by the portrayal of the self in the writings of Abbot Suger of St. Denis. The self-portraits by religious figures are always situated in an area of interest lying between philosophy and theology. The intimate relationship between Platonism and Christian ideas, for instance, characterizes the meditations of the Carthusian Prior Guigo of Chastel and the proclamations of philosophy by Adelard of Bath. Misch examines ethico-religious problems, and the various attempts at solving them, through the mirror of two conversion narratives, that is, the confessions of the Cistercian Abbot Aelred of Rievaulx and the autobiography of the Premonstratensian Abbot Herman of Scheda. The fifth and last sections of this tome are devoted exclusively to Abelard and Heloise. The guiding principles of interpretation derive from the story of the philosopher's youth, his love tragedy, as well as from the subsequent significance attached to it and the spiritual energy displayed by Abelard. Misch leaves no doubt that for him this epistolary dialogue represents an exemplary literary work of great importance for the history of autobiography as a genre.

The second part of the tome that Misch devotes to the beginnings of the High Middle Ages outlines the development of autobiography within the three spheres of Mediterranean culture, divided according to religion, country, and political organization. Among the documents from the Byzantine sphere, Misch discusses the fragments of autobiography of the Byzantine court philosopher Michael Psellos, the autobiography in two parts by the theologian Nicephoros

Blemmydes, one of the representatives of Byzantine culture during the time of the government in exile in Nicaea, as well as the formal autobiographies by Basilakes and Gregory of Cypress. Among the Islamic self-portrayals by representatives of the spiritual life one finds the *Book of Life* by the Syrian "hero of Islam," Usama ben Munkidh. Misch dwells on the development of Muslim scholars' autobiography under the influence of Hellenistic thought, the coming of age of the philosopher Avicenna and the autobiography of the theological reformer al-Ghazzali. Misch contrasts the observation of Byzantine and Islamic culture with Western culture. Here the scholar deals with the self-testimonials from the Scholastics (Hugo of St. Victor, Thierry of Chartres, the Latin teacher and poet Froumond from the monastery of Tegernsee, and Master Boncompagno of the University of Bologna) and self-portraits by various historians among the clergy (Peter Diaconus of Monte Cassino, Gottfried of Viterbo, Ordericus Vitalis Angligena). The penultimate section is devoted to John of Salisbury and the problem of medieval humanism. Into his self-testimony flow several other forms, such as scholastic history, political commentary, and satire directed at his modernist contemporaries who were seeking changes. The tenth and final sections deal with the autobiographical writings of Archdeacon Giraldus Cambrensis. Giraldus's life and literary personality are reflected in his occasional self-testimonies, as manifested in various autobiographical writings, documentaries, records of events, etc.

The fourth volume is also divided into two tomes. The first tome, which was published posthumously by Leo Delfoss in 1967, concludes Misch's extensive studies of medieval autobiography, foremost among them the study of spiritual autobiography, specifically the story of Pietro of Murrone's youth, the self-testimony of Raimund Lull, the autobiographical writings from the circle of mystics surrounding Seuse, and finally Heinrich Seuse himself. This discussion is followed by secular autobiography, for instance of King Jayme I of Aragon, who considered himself "God's deputy on earth." Misch sheds light also on the relationship between lyrical poetry and autobiography in his discussions of Ulrich of Lichtenstein, Guillaume de Machault, Jean Froissart, Adam de la Hall, and Juan Ruiz. Misch places special emphasis on Dante's self-narratives (*Vita nuova*, *Divina commedia*, *Convivio*). Dante's encounter with his ancestor Cacciaguida in the *Paradiso* is of central importance.

The second tome of the fourth volume, edited by Bernd Neumann and published posthumously in 1969, concludes the monumental history of autobiography and takes the reader from the Renaissance to the principal autobiographical works of the eighteenth and nineteenth centuries.⁸ The discussion begins with Petrarch and the autobiography found in the independent cities (*Das Buch von Weinsberg*, Guicciardini, Velluti, and others). These studies clearly illustrate how, beginning with the Renaissance, the variety of narrative forms and the principle of individuality progressively become the distinct criteria of autobiography. In the first part Misch examines the perception of

reality in the works of Enea Silvio Piccolomini and such men of action as Charles IX, Gustavus Adolphus, Maximilian I, Emperor Charles V, and others. There follow studies concerning autobiography in the German Reformation, the "closed personalities" (the *Vita* of Piero Angeli, Agrippa d'Aubigné, Herbert of Cherbury), of Cellini's *Vita*, and, finally, the connection between Spanish autobiography and the picaresque novel. The second part deals with the forms of reflective self-portrayals and the origin and form of Cardano's autobiography. The humanists clearly display a heightened interest in biography. Misch treats the principal forms of autobiography from Francesco Guicciardini all the way to Ignatius of Loyola and St. Theresa. Central to Misch's discussion are Girolamo Cardano's book *De vita propria* and the connection between autobiography and scientific knowledge. Cardano significantly influenced Rousseau and Goethe. The third part deals with the autobiographical writings of the French aristocracy of the seventeenth century. Misch saw obvious similarities between the novel and the religious autobiographies of François de Sales (*Introduction à la vie dévote*), Antoine Arnauld d'Andilly, and Madame Guyon. While the literary self-portrait is predominant in Madeleine de Scudéry and La Rochefoucauld, in the works of Saint-Simon, Marguerite of Valois, Cardinal de Retz, and others, a specific trait emerges which creates a peculiarly French narrative, namely, the courtly memoirs.

In the last part of this tome five subsections are gathered under the heading *Neuere Zeit*. Here Misch examines primarily the general and fundamental changes exemplified by autobiographical writings in England (Samuel Pepys, Antony Wood, John Aubrey, George Fox, Richard Baxter, John Bunyan), in Italy (Giambattista Vico and the Enlightenment idea of development), and in Germany (Jung-Stilling, Johann Georg Hamann, and others). In addition to a continuity in the secular forms of autobiography, there also surfaces a new transformation as witnessed in the autobiographies of scientists, actors, and politicians.

The second section, dedicated to Jean-Jacques Rousseau, stresses the contrast between Rousseau and the rationalism of the encyclopaedists. Misch focuses, of course, on the *Confessions*, without, however, neglecting Rousseau's last self-portrayals; thus his dialogs, dreams, and also the influence of the *Confessions* on Goethe, George Sand, Benjamin Constant, and Stendhal are briefly mentioned.

The third part of the tome analyzes the development of the pragmatic-historical form of autobiography as illustrated by Edward Gibbon, the analytical form in the work of Carl Philipp Moritz, and the autobiography conceived as a natural history of passion in the work of Vittorio Alfieri. The fourth part deals exclusively with Goethe's *Dichtung und Wahrheit*. First of all, Misch traces from within the origin of the work's composition and discovers in Goethe an organic concept of individuality. Thus form is viewed as the portrayal of Goethe's inner life in its totality, and the organization of the work reveals how

individuality becomes an object of artistic endeavor. The fifth and final part of the tome, and therefore of the entire study, offers an overview of autobiography during the nineteenth century in France and England (from René de Chateaubriand to Stendhal, Cardinal Newman, John Stuart Mill, Herbert Spencer, and Thomas Carlyle), and in Germany (Clemens Brentano, Gottfried Keller, Gervinus, Ludwig Richter, Theodor Fontane, Franz Grillparzer, Leopold von Ranke, the Brothers Grimm, Richard Wagner, Friedrich Theodor Vischer, Hermann von Helmholtz). Misch pays special attention to Dilthey's essay on the life of Schleiermacher and his philosophical justification of biographical historiography, which was to become central to the thinking of Misch as the pupil of Dilthey.

The work which Georg Misch submitted to the Berlin Academy in 1907 immediately met with undivided recognition as the surprising achievement of a junior scholar, as stated in a penetrating review by U. von Wilamowitz-Möllendorf (*Die Autobiographie im Altertum* 1105 ff.). However, despite its fame and significance, the work did not have a lasting influence on scholarship, neither among traditional philologists nor among philosophers. As Bruno Snell pointed out in a review published in 1952, the work's fate was to be praised more than to be read. The reasons may be found essentially in the fact that soon after the publication of the book a movement emerged in philology, referred to as third humanism, which took a different direction; furthermore, in philosophy scholars did not follow Dilthey's thought, notwithstanding its inherent merits and its revival during the 1920s.

Since Misch defines autobiography in very broad terms, he is able to treat in his history of autobiography all the forms of first-person accounts which according to the more stringent criteria of contemporary criticism no longer fall within the genre of autobiography. In his description of Humanist autobiography Josef Ijsewijn deplores this fact as a disadvantage. Since these criteria were conceived on the basis of rhetorical *topoi* and a fixed catalog of themes, "no distinction is drawn between autobiography proper and the numerous other, more or less related, writings such as memories, meditations, family chronicles, etc. . . . his approach is in the main chronological; in other words, all the autobiographies that originated in the various countries of Europe during a single century are discussed together" (214). In his *Geschichte der Autobiographie* Misch's chronological approach is not concerned with such specific discussions as, for instance, the genuine nature of Humanist autobiography vis-à-vis other contemporary forms of autobiography, or issues dealing with periodization according to criteria internal to the genre itself, as scholars tend to discuss in more recent studies.⁹

The development of Misch's work is overly predetermined by the concept of continuity and the laws of the history of thought (*Geistesgeschichte*) (*GdA* 1.1:183). According to the conviction that certain laws are present in the history of thought, the development of personality, which is reflected by

autobiography, proceeds from the liberation of consciousness from the determining necessities of nature ("determinierenden Notwendigkeiten der Natur") by means of an ideal ennoblement of man in order to progress toward individualization ("Individualisierung," *GdA* 1.1:301).

That one can make one's own life, one's own historical and biographical I, the object of a treatise, needs no elaboration. Although Antiquity did not know the genre "autobiography," there were some typical and rather rare individual cases of autobiographical accounts. Normally these cases concerned people who, by virtue of their profession, were entitled to write personal accounts: rulers, politicians, and generals were allowed to justify their actions and to promote their causes; poets and writers were permitted to introduce themselves to their audience by talking about their lives and works; moreover, everybody who believed to have experienced something astonishing or worth knowing could tell of it in memoirs, travelogs, etc. Typical were also the cases where persons who had encountered a life-threatening conflict in their surroundings, pretended to be accused or about to be accused, and thus used these situations as a reason or a means for writing speeches, real or imaginary, in order to justify or defend themselves. Georg Misch clearly saw that these early forms of personal accounts, such as the lives of the Roman emperors, did not truly have anything to do with what today is understood as the genre of autobiography (*GdA* 1.1:18). For behind these documents one could not see the author's intention of self-recognition, but rather such practical purposes as one's political idealization, justification, or creation of a model. Yet these purposeful forms of self-portrayals opened the way to autobiography as a literary form: "As a rule, the appearance of autobiographies depends on the existence of certain forms in real life in which the portrayal of the self is justified, purposeful, and desirable, that is, a foundation on which a literary autobiography can be placed" (*GdA* 1.1:159). Autobiography was tied for a long time to fixed rhetorical forms. "The concept of autobiography as an internal labor performed in solitude did not originate completely until the Christian Middle Ages" (*GdA* 1.1:180).

According to Misch, the road to autobiography evolves from clearly practical considerations to definite religious convictions, then to a certainty of the unity of life, which characterizes autobiography. This, Misch claims, is the "result of immanent developments which forced a more thorough and internalized portrayal of one's experience in order to probe life's unity which is inaccessible through natural intuition and yet remains fully operative behind the highest intellectual functions of man" (*GdA* 1.1:184). Misch applies the premises of Dilthey's philosophy without questioning, as a specific necessity imposed upon him and his own method. Thus he is certain that every autobiographer has before his own eyes the significance of the life he portrays: "whoever undertakes to write the story of one's own life is confronted with its totality, which carries its own meaning in itself" (*GdA* 1.1:9). Even though Misch begins by studying the early self-portrayals, which were determined by rigid rhetorical forms, he views

autobiography with modern eyes as a highly elastic literary genre in which each example struggles for its very own form: "every time autobiography lives up to its potential and reveals an original human being, it tends to revive the existing genres or to create from within itself a most unique form" (*GdA* 1.1:7). Misch analyzes the great variety of themes and forms characteristic of autobiography from the viewpoint of an idealistic belief in human personality, a positivistic, scholarly, and methodical certainty, while describing and narrating to the reader the content of the works.

Thus the specific questioning, prompted by the history of forms, concerning the reasons for the quality of expression and the realization of the genre disappears behind his historical interests. However, Misch's assertion that every "original man" ("originale Mensch") originates an "inimitable form" ("unvergleichliche Form") through autobiography is particularly true for the development of autobiography in the twentieth century. Although Misch's work may have its limitations, it nevertheless possesses the advantage of dealing with the wealth of autobiographical materials from one *single* perspective and with one unifying principle. Only a son of the nineteenth century could succeed in this endeavor.

Universität Bonn

Translated by Albert Wimmer
The University of Notre Dame

Works Cited

- Bakhtine, M. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.
- Birge Vitz, E. "Type et individu dans l'autobiographie médiévale. Etude d'*Historia calamitatum*." *Poétique* 6 (1975): 426-45.
- Bowman, F. P. "Suffering, Madness, and Literary Creation in Seventeenth-Century Spiritual Autobiography." *French Forum* 1 (1976): 24-48.
- Delhez, C. Sarlet and M. Catani. *Individualisme et autobiographie en Occident*. Editions de l'Université de Bruxelles. 1983.
- Ferguson, Chris D. "Autobiography as Therapy, Guibert de Nogent, Peter Abelard and the Making of Medieval Autobiography." *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 13 (1983):187-212.
- Formen der Selbstdarstellung. Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstporträts. Festgabe für Fritz Neubert*. Eds. G. Reichenkron and E. Haase. Berlin. 1956.
- Fuhrmann, Manfred. "Rechtfertigung durch Identität. Über eine Wurzel des Autobiographischen." *Identität. Poetik und Hermeneutik VIII*. Eds. O Marquard and K. Stierle. München: W. Fink. 685-90.
- Kluback, W. W. *Dilthey's Philosophy of History*. New York: 1956.
- Misch Georg. *Geschichte der Autobiographie*. Vol. 1.1 and 1.2. *Das Altertum*. Leipzig-Berlin: B. G. Teubner, 1907¹; Frankfurt/Main: Schulte-Bulmke, 1931²; 1949; 1950. (In

- English: *A History of Autobiography in Antiquity*. The International Library of Sociology and Social Reconstruction. Ed. K. Mannheim. 2 vols. London: Routledge and Kegan Paul, 1950; Harvard UP, 1951.) Vol. 2.1 and 2.2. Vol. 2. *Das Mittelalter*. 1. Teil: *Die Frühzeit*. Frankfurt/Main: Schulte-Bulmke, 1955. Vol. 3.1 and 3.2. Vol. 3. *Das Mittelalter*. 2. Teil: *Das Hochmittelalter im Anfang*. Frankfurt/Main: Schulte-Bulmke, 1959; 1962. Vol. 4.1 and 4.2. Vol. 4.1, 3. Teil: *Das Hochmittelalter in der Vollendung*. Frankfurt/Main: Schulte-Bulmke, 1967. Vol. 4.2. *Von der Renaissance bis zu den autobiographischen Hauptwerken des 18. und 19. Jahrhunderts*. Frankfurt/Main: Schulte-Bulmke, 1969.
- Greenblatt, H. B. "Studies in Self-Portraiture. Essays on Rousseau, Joyce, Proust, Miller, Céline." Diss. Brandeis U 1976.
- Guglielminetti, M. *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*. Torino: 1977.
- Ijsewijn, J. "Humanistic Autobiography." *Studia Humanitatis*. Ernesto Grassi zum 70. Geburtstag. München: 1973. 209-19.
- Lejeune, Ph. *L'Autobiographie en France*. Paris: 1971.
- _____. *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*. Paris: 1980.
- _____. *Moi aussi*. Paris: 1986.
- May, G. *L'Autobiographie*. Paris: 1979¹; 1984².
- Neumann, B. *Identität und Rollenzwang. Zur Theorie der Autobiographie*. Frankfurt/Main: 1970.
- Pascal, R. *Die Autobiographie. Gehalt und Gestalt*. Stuttgart: 1965.
- _____. *Design and Truth in Autobiographie*. London: 1960.
- Olney, J., ed. *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton: 1980.
- Picard, H. R. *Autobiographie im zeitgenössischen Frankreich*. München: 1978.
- Schrenk, G. "Aspect de l'écriture autobiographique au XVI^e siècle: Agrippa d'Aubigné et 'Sa vie à ses enfants.'" *Nouvelle Revue du XVI^e Siècle* 3 (1985): 33-51.
- Starobinski, Jean. *Jean-Jacques Rousseau. La Transparence et l'obstacle*. Paris: 1957.
- Wuthenow, R.-R. *Das erinnere Ich. Europäische Autobiographie und Selbstdarstellung im 18. Jahrhundert*. München: 1974.
- Zink, M. *La subjectivité littéraire*. Paris: PUF, 1985.
- Zumthor, P. "Autobiographie au Moyen Age?" *Langue, texte, énigme*. Paris: Seuil, 1975. 165-80.

Notes

¹"Sämtliche Veröffentlichungen von Georg Misch. Zusammenestellt von Erich Weniger," *Archiv für Philosophie* 8 (1956): 172-76. The *Geschichte der Autobiographie* (see under works cited) is quoted from the most recent edition under the abbreviation *GdA*, according to volume and tome.

²See, among other works, W. Dilthey, *Einleitung in die Geisteswissenschaften* (1883); *Gesammelte Schriften* (1959ff.); W. Kluback, *W. Dilthey's Philosophy of History*.

³See the studies of B. Neumann, *Identität und Rollenzwang*. G. May, *L'Autobiographie*; H. R. Picard, *Autobiographie im zeitgenössischen Frankreich*.

⁴See, among others, J. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau*.

⁵*A History of Autobiography in Antiquity*. It may be interesting to take a brief look at Misch's life. He was born in Berlin in April 1878. In 1900, he became a pupil of Wilhelm Dilthey and received his Ph.D from the University of Berlin. The topic of his dissertation was "Zur Entstehung des französischen Positivismus." In 1905 he became an unsalaried

university lecturer at the University of Berlin. In 1908/9 he took an educational trip to Japan, China, and India. After his appointment to *Extraordinarius* (professor without a chair) at the University of Marburg, he served during WW I in a military medical unit and was also a delegate for the German Red Cross. In 1919 he was appointed to a chair at the University of Göttingen and in 1923 became a full member of the Göttingen Society of Sciences. In 1928 he declined an appointment to the German University at Prague. In December 1935 he was forcibly retired in accordance with section 3 of the *Reichsbürgergesetz* (German Code of Immigration). For the same reason he was forced to relinquish his membership in the Society of Sciences. England granted him asylum from 1939 until 1946. During this time, he received support from the Society for the Protection of Science and Learning. In July of 1946, he returned to Göttingen after an invitation of the arts and letters faculty of the University of Göttingen. He was reappointed to his former position and was simultaneously made *emeritus* because he had reached the age requirement. Misch died on June 10, 1965.

⁶Concerning the autobiography of Antiquity, see also M. Fuhrmann, "Rechtfertigung durch Identität"; M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* 278-92.

⁷See the following reviews of the volumes on the Middle Ages: Roland Crahay, in *Revue belge de philologie et d'histoire* 36 (1958): 631-34 and 40 (1962): 21-23; G. Kuipers, in *Regesten von aanwinsten van het Instituut voor vergelijkend literatuuronderzoek* 5.6 (1960/61):77-79; Giuseppe Scalia, in *Studi medievali* 1 (1960): 248-52. Concerning the issue of the concept of autobiography during the Middle Ages, see P. Zumthor and E. Birge Vitz. A recent assessment of the autobiography in the Middle Ages may be found in M. Zink 171-264. Here, one typically finds statements such as the following: "A considérer la place que la célèbre *Geschichte der Autobiographie* de Georg Misch fait au Moyen Age, on serait tenté de conclure que cette époque a tenu l'autobiographie en grande faveur. A la lecture, l'impression est différente. La plupart des auteurs retenus par Misch parlent d'eux-mêmes comme par accident, au détour d'un ouvrage dont ce n'est pas le propos central, ou encore à l'occasion d'une dédicace ou d'un prologue. A la vérité, ce que Misch entend par autobiographie n'est pas un mode d'expression, mais la somme des renseignements que un auteur livre sur lui-même. Or, même s'il se place au centre de son œuvre, un auteur médiéval écrit rarement une autobiographie au sens moderne, c'est-à-dire non seulement un récit systématique de sa propre vie, mais encore un récit conduit dans la perspective de sa propre vie, dans lequel le monde apparaît à travers le double regard qu'il a porté sur lui au cours de son existence et qu'il porte sur ce regard même au moment où il écrit" (172). Chris D. Ferguson's remarks in "Autobiography as Therapy" are equally illuminating.

⁸In connection with the time period discussed by Misch the following fundamental authors and works are to be mentioned: F. P. Bowman; H. B. Greenblatt; *Formen der Selbstdarstellung*; M. Guglielminetti; C. May, *L'autobiographie*; B. Neumann; R. Pascal; G. Schrenck; R.-R. Wuthenow; J. Olney, ed.; C. Delhez-Sarlet and M. Catani, eds.; special issues of the following journals: *Genre* 6.1, 2 (1973); *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 75 (1975); *MLN* 93 (1978); *Poétique* (1983).

⁹See the extensive bibliography in G. May's *L'Autobiographie*.

Aldo S. Bernardo

Petrarch's Autobiography: Circularity Revisited

(In memory of Charles S. Singleton)

I

Petrarch's basic autobiography, his letter directed to posterity known as the *Posteritati* and constituting the last book of the *Seniles*, was obviously not intended as an exercise in introspection, as was the *Secretum*. It was not, as we shall see, inspired by a desire for self-discovery. Initially it was written in reaction to Boccaccio's *De vita et moribus domini Francisci Petrarcae de Florentia*, written in the late 1340s, a few years before the *terminus ad quem* (1351) reached by its narrative. Later it was to become a self-defense against the many criticisms of his decision to forsake his love of solitude and independence in favor of settling in Milan in the early 1360s. Writing to Boccaccio (now *Var.* 25) around 1360, he states that as a result of the many letters he had received on the subject and the impossibility of individual responses, he had decided to write a short work in which "de ratione vitae meae integro volumine disputem." He then adds a phrase that almost surely supports the view that the work referred to is the *Posteritati*: "quod ante me, ut arbitror, fecit nemo."¹ Thus, the autobiography was to project a self-portrait that would be acceptable and convincing to his friends and admirers. The fact that the portrait was never completed, however, leaves the reader with an indistinct image that must be complemented by other autobiographical details scattered throughout his works before acquiring some measure of clarity and focus.

The *Posteritati* is addressed to a reader in the distant future who may have heard of him and his works, who may be interested in knowing what kind of man he was and what was the fate (*exitum*) of his works.² The writer expresses doubt that there will be agreement over him as a person since such judgments are subject to caprice. Therefore, he concentrates first on his background and character. Striking a humble tone, he insists that he was an ordinary mortal of middle-class family, but with old roots, as was the case with the family of Caesar Augustus. This intrusive comparison is merely the first of similarly revealing allusions. He then depicts his disposition as neither perverse nor immodest despite the corruption wrought by evil associations. His adolescence proved disappointing, his youth corrupting, but all fell into its proper place in old age with the realization of the truth concerning the vanity of youthful pleasures. God had allowed him to waver in order to know himself better as a sinner. There follows a similarly well-balanced and surprisingly brief physical

self-description: handsome enough, not too dark, lively eyes, keen vision which he lost at sixty when he had to wear glasses. Old age had brought the usual ills to his formerly healthy body.

Following the opening self-sketch, the autobiography proceeds, as does the *Secretum*, to an examination of his vices: no avarice, although he would not mind being wealthy; minimal gluttony, although he enjoys supping with friends; no lust, although he had labored under a single but pure passion while young, a love providentially cut short by death. To say he is now without a trace of lust would be untruthful, but since the age of forty he has diligently repudiated the sexual act in fact as well as in memory. For this he thanks God who freed him from such base slavery. His pride and wrath were always minimal, his hunger for friendship strong. But he was fortunate to enjoy the friendships of royalty and nobility, something which often provoked envy. At the same time his love of freedom kept him at a safe distance from those who would interfere with it. Indeed the greatest rulers of his day had sought his friendship, but he had refused most.

As for such personal qualities as intelligence, it was not excessive, but it inclined toward moral philosophy and poetry. In time he deserted secular poetry for Scripture, which presumably afforded him a hidden joy as compared to the ornamental pleasure of poetic form. But in the prime of his life he had dedicated himself to antiquity, scorned his own age, and had always expressed a preference for any other age. This had prompted him constantly to live in spirit in other times, whence his preference for history whose accounts he was forever checking for errors. Others may consider him articulate, but he has his doubts. Unlike (once again) Caesar Augustus, he never strove for an assumed eloquence. What always mattered most to him was living rightly rather than speaking eloquently.

We thus witness the gradual emergence of a presumably balanced personality, at once earthly and spiritual, neither saint nor sinner, desirous of glory but accompanied by virtue, in control of both his senses and his wants, hungry for friendship but not when it interfered with his freedom, indeed sought by but not seeking the truly great of his time, desirous of knowledge but only if it helped him live rightly.

Up to this point the self-portrait is restricted to personal mores, and exudes a righteousness based on a self-imposed moderation and dictated by a strong awareness of the importance of keeping mysterious inner forces in balance. Curiously, it is only here that he turns to an account of his birth and early life. The mention of Avignon where he spent his early years prompts a digression on the shameful exile of the Church from Rome, along with a lengthy description of his carefree youth, his studies, and his disappointing experience in law school. Upon returning to Avignon, he suddenly and inexplicably felt courted by important people, especially the members of the Colonna family, several of whom became his patrons. His keen desire to see the world led to extended excursions through France, Germany and Italy, although at times there were

other reasons for the trips. Upon returning he felt an ever-increasing dislike for cities, especially Avignon. As a result, he decided to retire to the country where his creativity blossomed. But even here he encountered some kind of obstacle, for, as he says, "My mind is like my body: it possesses greater versatility than strength" ("Fuit enim michi ut corpus sic ingenium: magis pollens dexteritate quam viribus," *Prose* 12). As a consequence, he found it simpler to conceive grand designs for works than to complete them. His relationship with a local bishop is likened indirectly to that between Ambrose and Augustine. He recalls starting an epic on Scipio, his childhood hero, on a Good Friday, his surprise at the public acclamations that followed, and his inability to bring the epic to a conclusion.

The invitations from Paris and Rome offering him the laureate crown, and the account of how he arrived at the choice of Rome, occupy the longest segment of the autobiography. Cardinal Colonna's advice to choose Rome, and the decision to have King Robert examine him in Naples to reassure him of his worthiness, provide the event with a dramatic aura that again seems to point to irresolution. But the little-noted detail that following the examination King Robert had urged him to accept the crown from the Kingdom of Naples, and that his refusal was evidence of his love for Rome, would suggest that the primary thrust of the episode was not so much his being flattered by three capitals, but the extent to which Rome represented for him the center of his universe. He does admit that the King's judgment at that time had served to reinforce his own opinion of his qualifications for the crown, but in retrospect he feels that Robert's conclusion was intended rather to offer encouragement to his youth. The coronation itself had resulted primarily in drawing upon himself a great deal of envy.

The subsequent description of his sojourn in Parma is devoted primarily to how his doubts about having been worthy of the crown led him to settle in another isolated spot where he devoted himself to completing the *Africa*. It is perhaps significant that at this point we have a large lacuna in his account, which first makes brief reference to his return to Vaucluse in 1342, and then jumps some six years to the overwhelming reception accorded him by the Lord of Padua. He bestowed a canonry upon Petrarch, but his death two years later prompted once again Petrarch's departure for France because of his restlessness and his desire to find a remedy for his *tedium* by changing domicile as ill or afflicted people often do.

The *Posteritati* thus ends with the same uncertainty and ambivalence that characterized Petrarch's life—indeed, with the image of an ill person seeking improved health through drastic measures. The initial tone of restrained modesty and humility gradually recedes in the face of an almost fated greatness that could not be avoided. The continuous intrusion of the image of an inevitable glory in his descriptions of the unending networks of friendships with royalty and nobility, of the totally unexpected invitations from the University of Paris and the Roman Senate to receive the laurel crown, of the flattering receptions at the

Courts of Parma and Padua, of the momentary self-doubts of worthiness, endows his portrait with a sense of his inescapable role in history, but one that needed careful defining. Despite the centrality given to the coronation, its shaky justification and the subsequent description of his feverish attempt to complete the *Africa* imply his doubt as to his real merit. Already in the choice of biographical details he had established the basis for his wavering sense of accomplishment when he informs his reader: "This is how either fortune or my will has until now apportioned my time" ("Tempus mecum sic vel fortuna vel voluntas mea nunc usque partita est," *Prose* 8). Likewise, the last sentence, revealing an unhealthy restlessness and *tedium*, leaves the uninformed reader with an image of an overly active life searching for focus. The nagging question of which force will eventually prove victorious, fortune or his will, seems to remain central and unresolved.

II

It would appear, therefore, that the central image that emerges from a reading of the *Posteritati* is that of the man of letters and upholder of ancient values and ideals but with some Christian awareness and concern. There is a sense of uneasiness inherent in his indirect allusions to his Christian ideals: the offhand remark that he had eventually abandoned poetry for Sacred Scripture, the allusion to the shameful papacy in Avignon, the passing reference to Ambrose and Augustine, and especially the puzzling detail that he had started the *Africa* on a Good Friday. Interestingly, two further details seem to equate Christian and classical ideals on an intellectual plane: his dedication to moral philosophy and his justification for choosing Rome for his coronation. To prefer the Eternal City over a center of learning on the advice of a Cardinal, and to be crowned by the Roman Senate as a poet and historian of Roman heroes following the approval of a great Christian king, seemed a natural, though puzzling, occurrence in his life. The autobiography reflects little of the inner conflict between classical aspiration and Christian concern for salvation that will become the benchmark of most of his works. Why should this be so, if by 1353 we find him again repeating, this time in his *Invective contra medicum* (535), that he had abandoned Latin poetry seven years previously as a vain pursuit unfit for mature persons since it treated outward form rather than inner substance, while in a letter to Boccaccio, which in some sixteenth-century editions precedes the *Invective*, he can also assert that in his opinion no one in his century had loved antiquity more?³

I should like to propose that it was because to the very end of his life Petrarch was deeply attracted by the possibility of becoming a living legend: a kind of born-again ancient in Christian times. In 1929 Enrico Carrara (3-76) suggested something similar regarding the *Posteritati*. Starting with the assumption that all biographies of illustrious people tend to be stylized according to some ideal scheme, Carrara shows why this is particularly so with heroes who record their

own deeds and accomplishments. He compares such self-portraits to Dante's souls who are typified by an "enclosing shade" that usually reflects those traits that were especially valued by the person. The *Posteritati*, for Carrara, shows the extent to which Petrarch sought to "foggiarsi da torno la propria grande ombra, la propria luminosa leggenda" (4). This humanistic legend was abetted by the earliest biographers of Petrarch, starting with Boccaccio who in the late 1340s included in his notebooks an initial sketch of a life of Petrarch which concentrates on the *Africa*, the coronation, and especially the three-day examination at the court of King Robert. Based primarily on hearsay and on a vague notion of the *Africa* and the *Secretum*, either seen or discussed during Petrarch's second visit to Naples, Boccaccio's biography traces an idealized portrait of Petrarch whom he calls a reincarnation of Virgil and Cicero.

Until 1947 it was assumed that Boccaccio had used the *Posteritati* to write his *De vita et moribus domini Francisci Petrarcae de Florentia*. In that year Giuseppe Billanovich (75-140) published his landmark study proving that it was Boccaccio's *Vita* that had prompted the *Posteritati* and not vice-versa. The parallel columns of similarities in wording and outline clearly establish Boccaccio's biography as a source, including the Ovidian echoes that permeate the autobiography (137-40). Billanovich calls the spirit of Boccaccio's biography "una ammirazione sbalordita, quasi da volgare, per l'erudizione incommensurabile e la perfezione integrale del celebrato" (75). The dozen ancients to whom Petrarch is compared serve as evidence of Boccaccio's near-rapture. The pervasive humanistic spirit derived, Billanovich believes, from Petrarch's coronation oration and from information contained in the *Privilegium lauree* (seen and perhaps heard by Boccaccio), which forms the "spina dorsale" of the original version of Boccaccio's biography (76-77). As for Petrarch's motivation to use Boccaccio's version as a base for his *Posteritati*, Billanovich defines it as follows: "Perché la lettura di quelle pagine [Boccaccio had offered a copy of his biography to Petrarch as a gift during one of the latter's stays in Florence] . . . aveva impressionato intensamente quel letterato. . . . sempre propenso a narrare e a sentire narrare di sé stesso ai vicini e ai venturi . . . decise a disporre quel disegno di autoritratto per i posteri" (135-37). Thus, an idealized humanistic biography by a disciple formed the framework for an autobiography that could not avoid reflecting the same spirit.

A closer examination of Boccaccio's biography helps define the adjustments made by Petrarch in his self-portrait. To begin with, the heading and opening of Boccaccio's *Vita* establishes parameters that will enable Petrarch to introduce a moral and spiritual dimension to his version. It is not only the poet's *vita* that interests the biographer but his *mores* as well. The first sentence serves to emphasize the point and to enlarge the parameters even more: "Franciscus Petrachi, poeta, vir illustris, ac vita moribusque et scientia clarus."⁴ This naturally leads to further exuberance: "a Musarum, ut puto, fuit uberibus educatus" (Solerti 253), recalling Dante's remark concerning Homer: "che le

Muse lattar più ch'altro mai" (*Purg.* 22: 102). It was these same Muses who had snatched the law books from Petrarch's hands, and had introduced him to the epic world of Homer, the comical world of Terence, the bucolic, georgic and epic world of Virgil, and to the worlds of Ovid, Lucan, Horace, Statius, and Juvenal, as well as to "alii plures mirto, edera, lauroque conspicui" (Solerti 256). The remark about Petrarch appearing to be a reincarnation of Virgil, Cicero, and even Seneca also follows naturally, as does the observation that his affability and articulateness are reminiscent of the Sirens' effect on Ulysses' men, or the reference to the bees that presumably had sweetened the lips of Plato and Ambrose while still children. Indeed, Petrarch's coronation is likened to a return of the golden age of Saturn.

III

Petrarch's adaptation of Boccaccio's version consisted mainly of toning down the exaggerations while retaining the basic spirit. As Carrara has indicated (*Studi* 25), the very positioning of the *Posteritati* at the end of the *Seniles* was a classical gesture in the manner of the great Latin poets, such as Ovid, who ended collections of their works with an autobiographical epilogue. In fact, if the letter was intended to balance the ending of the *Familiars* with its ten letters to the ancients, it follows that Petrarch hoped to be for posterity what the ancients had been for him, and somewhat more: an *exemplum* not only of a learned man, creative writer, moral philosopher and historian, but also of a good Christian standing taller than the ancients whom he chides in the last book of the *Familiars* for not having lived a life commensurate with their learning and creativity. This interpretation explains the partly Christian justifications for some of his acknowledged faults in the opening moments of the *Posteritati*. The subsequent examination of conscience, the implied preference for Sacred Scripture over pagan poetry, and for moral uprightness over eloquence, are all attempts to interject into Boccaccio's biography a moral-Christian dimension that was lacking.

Nevertheless, the humanistic stress dominates. As Carrara remarks (*Studi* 59), the poet's sensuality is depicted with just enough emphasis to attest to his humanity, while his chastity reflects triumph over sin rather than ignorance of it. Furthermore, the preference for antiquity over his own century and for moral philosophy and history over poetry, as well as the reference to his personal Helicon at Vaucluse, offer further evidence of an emphasis on humanistic values. The description of his law studies at Montpellier and Bologna sets in even greater relief Petrarch's early penchant for disinterested knowledge. Despite the majesty of the law anchored in ancient Rome, its misuse by men made him uncomfortable with its practice, feeling as he did that the ultimate goal of knowledge is to render men morally better.

In keeping with the spirit of Boccaccio's biography, the detailed description of events leading to Petrarch's coronation gives the *Posteritati* its primary focus.

The entire episode revolves around the composition of the *Africa*, but with the addition of the fact that he was inspired to begin it on a Good Friday. This oft-overlooked detail actually defines the particular perspective that Petrarch wishes to superimpose upon his own self-portrait in contrast to Boccaccio's. As Carrara has observed (*Studi* 62), and as I have indicated elsewhere, the allusion to Good Friday is in fact a signal for what had very early become a central trope in Petrarch's imagination—the date of April 6, which recalls not only the initial meeting with Laura and then her death, but the coronation with all its trappings and above all the date marking the fusion of the human and divine, the actual date of Christ's Passion leading to the Resurrection.⁵ By stressing both the day and the date ("sexta quadam feria maioris hebdomade"), Petrarch endows the reference to his epic with a spiritual aura lacking in Boccaccio.

The turn to Cardinal Giovanni Colonna for assistance in selecting the place of coronation, followed by the decision to be examined by King Robert of Naples, continues the same development of a careful balance between religious and secular. The three days of examination by the King, which we learn elsewhere covered the final days of Holy Week and ended with the coronation of Easter Sunday, likewise reflect a similar perspective—a carefully orchestrated setting for a ceremony celebrating the rebirth of humankind's intellect, just as Christ's resurrection had marked the rebirth of humankind's spirit. By putting King Robert in the position of a suppliant, feeling honored by the poet's request to be examined, humbly asking for a copy of his *Africa* and for the coronation to be held in Naples, Petrarch surrounds the drama with a dimension suggesting near-mystical sanction for a rare human event. The sizable lacuna following the description of his desperate attempts to finish the *Africa* makes it clear that, for all intents and purposes, the unfinished autobiography ends here. The short addition appended much later depicting how he was courted by the rulers of Padua and why he decided to settle there remains fragmentary and was obviously intended as a further answer to critics' allegations concerning his being too readily subject to the offers of authoritarian rulers.⁶

Despite its many attempts to moderate Boccaccio's assertions, then, the *Posteritati* still reflects an image of the new man of letters, fully aware of his role as advocate of classical values and as leader of a new kind of learning, but sensitive to his Christian heritage. The difference from Boccaccio's version was thus one of degree rather than kind. Whereas the *Vita* quickly moves to an account of Petrarch's great learning and devotion to the ancients, the merits of the *Africa*, the coronation, and only subsequently alludes to his personality and *mores*, including even a reference to his vernacular verse and to the allegorical Laura, the *Posteritati* reverses the sequence to avoid appearing boastful. In the *Vita*, furthermore, there is only a single passing reference to Petrarch's devoutness when it declares that Petrarch was so "religione christianissimus" that it was hardly credible. In the *Posteritati* there is a greater stress on the Christian

element, but ultimately only for the purpose of enhancing the portrait of a well-rounded man of letters.

IV

The image of Petrarch as master humanist is perpetuated by the many biographers who followed Boccaccio. Thus, in one of his letters, Coluccio Salutati develops into a kind of syllogism Boccaccio's conviction that Petrarch's works make him a reincarnation of Virgil and Cicero, maintaining that even if Virgil were a greater poet and Cicero a greater prose writer than Petrarch, the fact that Petrarch was great in both areas makes him superior to both. Other biographers added new Christian dimensions. To show how pleasing Petrarch had been to God, Lombardo della Seta maintains that when the poet died in his arms he saw a small cloud emerge from his lips and rise on high. Others saw the fainting spells to which he was subject in later years as mystic raptures, or presented as fact that so much snow fell in December of the year of his death that all the laurels died, or that his house in Arquà was viewed as a Christian shrine after his death. The earliest biographers thus produced what Carrara calls a spiritualization and apotheosis of the Petrarchan legend (*Studi* 67-71).

The later "humanist biographers" make direct use of the *Posteritati* but with considerable revisions and additions. For Leonardo Bruni, whose biography of Petrarch opens his edition of the *Canzoniere* in 1472, it was Petrarch's "grazia d'ingegno" that led him to recognize and to revive "l'antica leggiadria dello stilo perduto e spento," and while his might not have been a perfect replica of the classical style, he opened the way to such perfection. Bruni then adds a remark that reflects Petrarch's ultimate dream: "e per certo fece assai, solo a dimostrare la via a quelli che dopo di lui avevano a seguire" (Solerti 290). In 1496 Pier Paolo Vergerio uses the *Posteritati* for his preface to the first edition of the *Africa*, but reverses the internal order, placing the *vita* before the *mores*, and, like Boccaccio, considers Laura an allegorical figure of poetry (Carrara 73; Solerti 294-302). It is interesting that the Paduan pre-humanist school centering around Albertino Mussato gives prominence to the Latin Petrarch, while the Florentine school cannot avoid comparisons with Dante. Thus, in 1436, a Paduan scholar, Siccio Polentin, in speaking of outstanding Latin authors, dedicates one page to Dante and ten to Petrarch (Carrara 74). However, in 1472 Leonardo Bruni, in proclaiming the superiority of Dante's *Commedia* over any of Petrarch's works, concedes that Petrarch was responsible for the revival of learning and more prudent than Dante in avoiding direct involvement in the politics of his day (Carrara 74; Solerti 289-93). It was not until 1535 that Petrarch's Italian works and his love for Laura gained prominence due to Alessandro Vellutello.

For nearly two hundred years, then, the image first drawn by Boccaccio of Petrarch as a kind of reborn ancient persists. Any of Petrarch's attempts to tone down Boccaccio's acclamations remain unnoticed by subsequent biographers, who wish to retain the highly idealized portrait. What was so alluring in

Boccaccio's portrait that Petrarch was even willing to forgo all allusions to his Italian verse in order to focus on his Latin works? Boccaccio limits his listing of such works to the *Africa*, perhaps the *Secretum*, a single eclogue, and the *Philologia*, all unfinished at the time of writing. Petrarch adds his *De vita solitaria*, although he does make general reference to other works begun in Vacluse. Both accounts, then, emphasize Petrarch's revival of ancient learning and wisdom as seen in the *Africa* and in the symbolism present in the coronation. The only plausible justification for both master and disciple to focus on the Latin accomplishments was the sense of the dawning of a new age, one in which the scattered remains of mother Rome might be gathered together by a living *exemplum* of the learning and glory that made Rome the Eternal City.

V

Shortly after his coronation Petrarch continued playing this self-appointed role. Less than a month later we find him directing to King Robert what Carrara calls "un peana di vittoria sulla età nera, sulla età barbara."⁷ It is *Familiare* IV, 7 which lavishes upon the king praises worthy of Caesar Augustus for his support of the recent coronation ceremony in Rome; he had "favored the abandoned Muses with new kindness" ("novo nuper beneficio desertas Pierides obligasti") by consecrating to them "this talent of mine, however small" ("hoc meum, quantulumcumque est, ingenium"). Through the king's leadership and "my involvement," the custom of the laurel crown, long fallen into disuse, has now been revived, and the king's support of his candidacy was reminiscent of Caesar's warm reception of Horace despite his descent from a freedman, and of Virgil despite his plebeian origin. Critics may proclaim the death of such greatness, but unlike Robert they are incapable of conceiving a possible rebirth. While truly great writers may now be rare, "there are some. . . . And what forbids one to be among the few" ("pauci sunt, sed aliqui sunt. Quid autem vetat ex paucis fieri")? Veneration is always accorded to the past and envy to the present. But Robert, as Suetonius says of Augustus, has fostered the talents of his century in every possible way, and Petrarch considers himself most fortunate to have been the first recipient of such favor.⁸

Within two or three years of his coronation Petrarch was attempting another ambitious work intended to celebrate antiquity in form and spirit. This was the *Rerum memorandarum libri* which, following in the footsteps of Valerius Maximus and Cicero's *De inventione*, was to be devoted to *exempla* of the cardinal virtues taken from antiquity. The draft of the four initial books had barely begun listing examples of Prudence when the work was interrupted. The guidelines that Petrarch had set for himself, however, called for the exclusion of purely religious arguments, the avoidance of biblical and hagiographic anecdotes, and the barring of all scriptural citations (*Prose* 1166; also 270-86). In the section devoted to Pliny the Younger (1,19), there is a long lament over the

disappearance not only of the many volumes written by Pliny but of the bulk of the classical heritage which succeeding generations had irresponsibly lost without replacing it with anything through their own efforts. Especially deplorable is the current generation, "morbidly interested in useless things, while having no interest whatsoever in noble endeavors" ("curiosissime in quibus non oportet, rerum tamen honestarum prorsus incuriose, soporem ac torporem exprobrans," *Prose* 270). One finds, he notes, no record of similar lamentations among the ancients because there were no comparable losses. There is even some possibility that posterity could lose all contact with antiquity, and not even be aware of it. He then adds the statement that was eventually to exemplify the Petrarchan perspective for subsequent generations: "But I, who have reason for complaining and am in no position to ignore the truth, finding myself, as it were, on the frontier between two civilizations, and able to glance backward and forward at the same time, have wanted to address to posterity this complaint that was unknown to our fathers" ("Ego itaque cui nec dolendi ratio deest nec ignorantie solamen adest, velut in confinio duorum populorum constitutus ac simul ante retroque prospiciens, hanc me acceptam a patribus querelam ad posteros deferre volui").⁹ The assertion leaves little doubt that a few years following his coronation Petrarch was indeed viewing himself as perhaps the vital link between antiquity and posterity, the transmitter of the past to the future, the savior of past learning for generations to come, in short, the restorer of ancient culture.

Such a view of himself receives corroboration in the famous *Epistola Metrica* II, 10 written at almost exactly the same time (c. 1344), which Thomas Bergin (184) calls a "polemical *apologia*" in defense not only of poetry but of his coronation. Replying to a Milanese critic's charge that the coronation was undeserved and premature, and that his poetry was hardly known, Petrarch counters that he had been the first to revive the custom by dint of hard work (Wilkins 46). If the critic was unacquainted with his works, it is perhaps because they had not been written for the likes of him, but rather for such as Robert, a fellow Florentine and Chancellor of the University of Paris, along with a number of others who were "nurtured in Apollo's caves" ("in antris altis Apolloneis," vv. 34-35). The laurel was not meant to be paraded, but to earn the praises of the learned few (46). It meant much more to have pleased the King of Sicily than "to have won / the favor of the raving multitude" ("quam turbe passim placuisse furenti," 48-49), to have mounted "the Capitoline / in the Queen City" ("regineque . . . Capitolia . . . urbis / scandere," 50-51) than to have trodden over empty swamps. The Tiber, Parthenope, the lands of Naso and of Flaccus, of Marius and Cicero know and praise his verse, nor is he unknown in Gaul (90-100). The tributes of King Robert alone sufficed to prove his worth, "he so much honored me that he would summon / the highest barons to his royal palace / and publicly commend my works to all" ("Meque . . . tanto dignatus honore est / ut procerum primis sub regia tecta vocatis / plurima

nostrarum canet preconia laudum," 96-98). As for the merits of his works and of the poetic art, he has a clear recollection of having seen "the famous visages / of Roman Senators grow moist with tears / as I addressed them . . ." ("rorantia . . . inclita Romulei, dum proloquor, ora Senatus . . ." 143-45).

VI

Some thirty years later, we find Petrarch still assuming the role of *caposcuola*. Once again it is Boccaccio who prods him, but this time urging him to slow down for reasons of health. Petrarch's reply, *Sen.* XVII, 2, has been called his literary testament (*Lettere autobiografiche* 123). The letter speaks of Petrarch's goals in life, based on Cicero's *Pro Archia* and *De senectute*, and proclaims that nothing, neither illness nor age, can draw him from his studies. His response to Boccaccio's entreaties to slow down is that he cannot and must not, adding the hope that death may find him studying or weeping. He chides Boccaccio's idea of inactivity which he considers worse than old age, and is shocked at the argument that there is not much more to learn or write at his advanced age. His intention, on the contrary, is to double his pace. He finds unacceptable Boccaccio's assertion that his fame cannot be increased. Even were he known in every corner of the world, that would be a further goad to activity. As for his fame having reached the stars, as Boccaccio maintains, he responds, as Dante does to Virgil in the *Commedia*: it may be true of Aeneas or Caesar, but not of himself. He proudly acknowledges that he has awakened many minds to the study of the ancients both in and outside of Italy. He is the oldest and, therefore, the first of such scholars, but this is no reason to stop, simply to allow others an opportunity to contribute to such work. He has not written everything there is to write, but he must persevere to serve as an example to others. As Alexander learned and Seneca taught, something more can always be added to the present. An inactive life is but a useless sojourn. Astonishing, too, is Boccaccio's contention that he is perhaps trying to outdo Origen and Augustine in the number of works produced. To equal Augustine is an impossibility; as for Origen, he prefers producing a small number of good works than a large number of questionable ones.

The allegation that he has already equalled Virgil and Cicero is nonsense. Not only will very few agree, but his coronation had been premature and had resulted only in envy. He would like to live longer for his friends' sakes, but there is no assurance that this would happen if he stopped working. Besides, he is not a lover of life, especially in an age such as theirs. He is convinced that if he were to follow Boccaccio's advice he would die sooner, since work is really his spiritual food. There is nothing lighter than the pen, and yet with it one can affect so many present and future generations. There is nothing longer lasting, nothing more pleasurable than study. These are his reasons for not heeding Boccaccio's advice, and indeed for the following letter in the collection which contains a translation into Latin of Boccaccio's final story of the *Decameron*

about Griselda. Dissatisfied with long works that he has begun and lie unfinished, he daily continues to search for new and unusual works. In conclusion, when death comes, he wishes it to find him reading or writing, or, if Christ so wills, praying and weeping.

Thus ends one of the last formal letters in Petrarch's epistolaries. Almost thirty years after Boccaccio's *De vita*, Petrarch is still proclaiming his dedication to studies and his unworthiness to be compared to Virgil and Cicero, or to Augustine. Unlike the ending of the *Secretum* or of the first Eclogue where he expresses the hope of some day turning from his secular studies to prayer and meditation, here he nearly equates the two. If Christ wills, death will find him praying and weeping, but his first choices are reading and writing. And the primary reason is his awareness that his works have awakened others throughout the world to the study of the ancients and their values, and that he was the first to do so. He must continue to serve as an example so that others may follow him in such an endeavor. The last, or perhaps penultimate, actual letter of the *Seniles* XVII, 3, also addressed to Boccaccio and accompanying Petrarch's Latin version of the tale of Griselda, likewise provides insight into the spirit of the *Posteritati* which is of course the unfinished final letter and book of the collection, *Sen.* XVIII, 1. It opens with an account of how the *Decameron* reached him and how its bulk and its popularizing prose, along with his more serious preoccupations, the shortness of time, and a raging war, had prevented him from reading all of it. He had therefore read it cursorily, noting especially Boccaccio's brave defenses of his art and the opening and closing moments. He found some of the stories somewhat too free and lascivious, but Boccaccio's young age when writing them and the fact that the work was intended for the multitude were ample excuse. He had thus taken none of the stories as seriously as the imposing description of the plague and especially the touching story of Griselda, which had so impressed him that he had committed it to memory to tell it to friends. It proved so pleasing that he had then considered it worthy of being known by those unacquainted with the Italian vernacular. He had thus translated it into Latin which he hopes Boccaccio will approve as a gift dedicated to him.

Following the translation, he adds that he had thought of translating it not in order to have women of the time try to imitate Griselda's patience, but so that men would imitate Griselda's behavior in their serving God who often times puts us to the test in order to make us sense our fragility. He continues his remarks in what the manuscript tradition has considered *Sen.* XVII, 4 (although, as Fracassetti indicates in *Lettere senili* II, p. 56, it really seems to be a continuation of the preceding letter). When a common acquaintance broke down crying halfway through the tale and was forced to have a friend complete the reading, Petrarch concluded that this was a truly sensitive and highly human individual, unlike another friend from Verona who refrained from weeping because he considered the story a mere fable. For Petrarch this friend deserved a

reminder that many people, out of pride, consider impossible what is difficult for themselves, whereas many others find easy what the multitude deems impossible, witness the many classical examples, both male and female, that he proceeds to list.¹⁰

The letters preceding the *Posteritati* are thus directed to Boccaccio as though in memory not only of a long friendship, but of Boccaccio's continuing conviction of almost thirty years that Petrarch is the equivalent of an ancient. In a sense, the Latinizing of the Griselda tale is as classical a gesture as is the addressing of the final pages of Petrarch's last collection of letters to posterity or the placement of the Letters to the Ancients at the very end of the *Familiare*s.¹¹ And yet, the stated goal of the Latin version—that men might better serve the Christian God who tempts us at times in order to help us better know ourselves—anticipates the opening of the *Posteritati*: “Conditor, qui miseros mortales de nichilo tumidos aberrare sinit interdum, ut peccatorum suorum vel sero memores se se cognoscant” (*Prose* 2). It reflects too the special personality that Petrarch could not shake off throughout his life—a born-again ancient with Christian insight. The personality flaws chided in most of the ancients to whom the last letters of the *Familiare*s were addressed have presumably been corrected in himself and we have a kind of Pauline “new man” who has put on both the best of antiquity and Christ.

VII

Petrarch's insistence that it was possible to view great ancients (Roman or otherwise) as beings who possessed insights not too distant from those of Christians may be seen in his many defenses of the soliloquy by the dying Carthaginian general, Mago, brother of Hannibal, at the end of Book VI of his *Africa*. In *Sen.* II, 1, again to Boccaccio, he eloquently summarizes his indignation at the criticism levelled against the soliloquy since 1343 when he had allowed a friend, Barbato da Sulmona, to transcribe thirty-four verses of the episode. Despite the promise extracted from Barbato not to circulate the passage, Barbato was so moved by the verses that he broke his promise. As a result, “those few and innocent little verses of mine passed over the Appenines, the Po, and then the Alps and the Danube” (“Pauci illi incomptique versiculi, post Appeninum ac Padum Alpem quoque ac Danubium transgressi,” *Prose* 1038), but it was only in Italy that they prompted a strong wave of criticism. In the letter Petrarch summarizes the criticisms, focusing primarily on the allegation that the feelings expressed by Mago's dying words appeared too Christian to be uttered by a dying pagan. With aroused displeasure he asserts that to call such sentiments Christian is a sign of a sterile and ignorant intellect. Citing Cicero, Terence, Cato, Ovid, Epicurus, Seneca, along with Solomon, David, Ambrose, and Augustine, he concludes: “For what, I beseech in the name of Christ, is in those words that is Christian and not instead human and common to all people? What is there if not grief and groaning and repentance at the last moment . . .”

("Quid enim, per Cristum obsecro, quid cristianum ibi, et non potius humanum omniumque gentium comune? Quid enim nisi dolor ac gemitus et penitentia in extremis . . .," *Prose* 1050). He further points out that the passage contains no mention of Christ, no article of faith, nothing from Scripture. It is simply a natural reaction to approaching death by a man of extensive experience who, though not a Christian, is also capable of recognizing his errors and sins.

Petrarch was also able to adopt a reverse perspective. He would view a key biblical figure such as David as both deeply human and divinely inspired. This perspective may best be seen in the *Trionfi*. In the later form of the third *capitolo* of the Triumph of Glory, after his avowed "rediscovery" of church writers (*Fam.* XXII, 10; *Sen.* XVI, 1), we find David placed after Homer and Virgil but without a laurel crown, having sung a "canzon vera e non finta" (*Trionfi* 574). In the earlier and preferred form of the same *capitolo*, not a single biblical writer appears among the men of letters. David is placed instead in the second *capitolo* among the men of action, at the head of the biblical contingent (vv. 54-55).

Petrarch's incredible awareness of his ambivalence emerges most directly in *Fam.* XXII, 10 where he asserts: "I seem to be able to love both [classical and Christian models] at once, one in the matter of style, and preferring not to ignore the other in matters of wisdom," Bernardo XVII-XXIV, 233 ("Ego utroque simul amare posse videor, modo quos in verborum, quos in rerum consilio preferam non ignorem," Rossi IV, 128). It also appears in *Fam.* X, 5 with reference to Cicero's view of life as a living death, "Cicero whom I almost trust more in this matter than the majority of Catholic writers," Bernardo IX-XVI, 79 ("Cicero, cui nescio quomodo in hac re prope plusquam catholicis testibus apud me fidei est," Rossi II, 129). Then there are moments of doubt, such as in *Fam.* XIV, 8: "I sometimes scarcely approve of my own studies and vigils; and I feel I would be acting more wisely if I abandoned everything for which I labor and waste such valuable time in order to begin doing the one thing I have long meditated, for which alone I came into this short and wretched life," Bernardo, IX-XVI, p. 247 ("Studia vigiliisque meas michi ipse vix approbo, videorque consultus acturus si, abiectis omnibus quibus operam et hoc civius tanta penuria est, tempus impendo, unum agere inciperem, quod iandiu meditor et ad quod solum in hanc brevem et miseram vitam veni," Rossi III, 129). Yet in the next sentence we find him exclaiming: "Often another thought follows upon this excuse: that my studies are in no way harmful to that purpose and are perhaps even useful. . . . May truth find a place amidst these alternating mental deliberations," Bernardo *ibid.* ("Sed huic cogitationi sepe illa suboritur, nichil hec studia illi proposito nocere, forte etiam prodesse. . . . Inter hec alternantis animi consilia suum veritas locum teneat," Rossi III, 129).

Petrarch's *Sen.* II, 1 to Boccaccio, then, is a document establishing his distinctive humanism on foundations that depart significantly from those proclaimed by such church fathers as Augustine. In the twelfth book of the *City*

of God, Augustine proclaims that the birth of Christ marked the beginning of a new view of universal history. For the ancients, civilizations, like men, succeeded one another according to the life cycle, cycles of unending return, static and unchanging. Time seemed to move in an eternal circle, repetition being its only rationale. Therefore, as John Freccero has shown with reference to Dante's Ulysses, in the face of such an inexorable destiny, man's only hope for any kind of permanence lay in his aspiration to worldly glory and human renown. Augustine was the first to point out that with the birth of Christ such "circles have been shattered."¹² For him, Christ cut through the circle of time to establish a fixed point, thereby substituting a linear progression in place of circular flux. Time finally seemed to be moving toward its consummation, the fullness of time, which in retrospect gave all of history a clear meaning, just as a target gives meaning to the flight of the arrow. Christ not only wrought a change in the perception of universal history but also in the history of the individual soul whose story could no longer be reduced to the curve extending from birth to death, but rather was a continuing trajectory toward a death that would give ultimate meaning to life. Human existence thus came to have a narrative form.

The journey of Homer's Ulysses with its eventual return to the starting point was the archetype for the circular concept of time in narrative. In a sense, the *Aeneid* showed that Aeneas for Virgil was but the initiator of a circle within circles intended to reflect the inevitable eternity of Rome. The journey and death of Mago in the *Africa* were likewise intended as examples of the repetitious cycles showing Rome's invincibility, and yet to early readers Mago's words reflected excessively a Christian perspective.

The formal Christian concept, in contrast, may be seen in Dante's handling of the Ulysses story, which similarly regards the journey as an emblem of human time, but with a distinct glossing from a linear, Christian viewpoint, namely, the perspective of death. Whereas Homer had his hero return safely to Ithaca, Dante has him die within sight of the Mount of Purgatory, thus providing a Christian critique of earthly heroism from beyond the grave. This is the reason why the questions asked of Ulysses by Dante's Virgil are restricted to where and why he died rather than to details of his journey. This is what mattered in the Christian ethic; death is no longer the end, for its ultimate meaning had to do with salvation or damnation (Quinones 29-30).

VIII

Petrarch's crucial defense of Mago in his letter to Boccaccio is but one of many examples wherein he bases his reconciliation of Christianity and antiquity on a fundamental sameness and equality of the human spirit without reference to the linear or providential argument. The inexorableness of death does haunt him, but he resists the temptation to belittle human achievement. This hesitation or ambivalence is at the heart of Petrarch's self-awareness and is, in turn,

responsible for either the ambiguous endings of many of his works or their incomplete state. To analyze every instance of this would be much too lengthy a process. A brief summary of the most significant examples must suffice.

The first of Petrarch's eclogues, "Parthenias," contains a dramatic reflection of this ambivalence. In forwarding the eclogue to his monastic brother, Petrarch explains in *Fam.* X, 4 that the dialogue between the shepherds, Silvius and Monicus, is a dialogue between the two of them, that the two shepherds in whose footsteps Silvius (Petrarch) is treading are Homer and Virgil, and that the singer favored by Monicus (his brother) is David, while the famous man whom Silvius must celebrate in Homeric and Virgilian strains is Scipio Africanus, conqueror of Hannibal. The contrast between his two favorite poets and David is clearly one-sided:

Him [David] I know well; of little Jerusalem's walls and its townsmen
 Never he wearies of telling nor ever is willing to leave them.
 Tearful he is, pouring forth from his breast unmusical groanings.
 My masters sing of great Rome and Troy and of kings locked in combat,
 Telling of love and its power, the effects of grief and of anger. . . .
 (O! ego novi hominem. Cives et menia parve
 Sepe Jerosolime memorat, nec vertitur inde;
 Semper habet lacrimas et pectore raucus anelat.
 Hi Romam Troiamque canunt et prelia regum,
 Quid dolor et quid amor possit, quidve impetus ire,
 Qui fluctus ventosque regat, qui spiritus astra. . . .
 (Bergin, *Bucolicum carmen* 10-11)

These are the poets he must follow to sing properly of the great Scipio. Perhaps someday he will learn to appreciate David, but first he must complete his celebration of the Roman hero.

Similar moments mark the ending of most of Petrarch's principal works, both Latin and Italian, including the *Secretum*, the *Africa*, the *De vita solitaria*, the two major collections of letters, the *Canzoniere*, and the *Trionfi*, not to mention his Coronation Oration which defines his classical poetics. In each case we see a Petrarch who feels the pull of greatness in the classical sense, a greatness resting on worldly glory and human renown. But in such moments we also sense a Petrarch trying, as in the *Posteritati*, to moderate his stance by confessing his Christian awareness of final things.

The desire expressed at the end of the first Eclogue to help pay tribute to Scipio before turning seriously to the Psalmist is indirectly repeated at the end of the *Secretum*. In its third book, Petrarch refuses to accede to Augustinus' charge of an excessive love for earthly glory because of his unrelenting work on the *Africa* and the *De viris illustribus*. Such works, for Augustinus, distract the Christian from the narrow path to salvation, and may lead to damnation.

Petrarch's rebuttal is almost strident: "I am not contemplating becoming a god in order to achieve eternity or to embrace heaven and earth. Human glory is sufficient for me; only this do I long for, and, mortal that I am, I desire only mortal things" ("Neque enim deus fieri cogito, qui vel eternitatem habeam vel celum terrasque complectar. Humana michi satis est gloria; ad illam suspiro, et mortalis nonnisi mortalia concupisco," *Prose* 194). Thus the *Secretum* likewise concludes with a staunch defense not only of classical *exempla* and studies, but of the very works dealing most directly with them. Yet, in the final moments, the work does express Petrarch's intention of turning eventually to spiritual concerns.¹³ Of particular significance in these two works addressed to the two Christians most admired by Petrarch, his brother and St. Augustine, is his central argument for postponing his following in their footsteps, namely, his conviction that the great poet is driven to sing of heroes whose true greatness no God or gods can call into question.

In my book on Petrarch's *Africa*, I attribute his extraordinary attraction to Scipio to the manner in which the Roman hero had come down to Petrarch as a *figura*, passing from Livy to Cicero and finally to Macrobius who had in turn linked it with Plato's myth of Er. The latter showed that "in order to implant . . . fondness for justice in an individual nothing was quite as effective as the assurance that one's enjoyment did not terminate with death." This, for Macrobius, found reflection in Cicero's *Somnium Scipionis*, the ending of his *De republica*, which was intended "to teach us that the souls of those who serve the state well are returned to the heavens after death and there enjoy everlasting blessedness" (Macrobius 82, 92). That such great minds could have seen in Scipio's deeds achievements sufficient to qualify them for a nearly Christian experience was a primary reason for his becoming almost a perfect hero in Petrarch's mind. By interfacing Livy with Cicero and Macrobius, he conceived of Scipio as an ideal symbol of what history and philosophy teach us that man should strive to be. Scipio was, in short, a perfect exemplum for the man of letters trying to reconcile the two greatest civilizations for future generations to emulate.¹⁴

Even in the *Canzoniere*, Petrarch sees Scipio as a combination of Achilles, Ulysses, and Aeneas, and perhaps even superior, because of his unquestionable historical foundations (*canzone* 186). Scipio's role in perpetuating the central importance of Rome for mankind and for Christianity had to take precedence over his possible damnation in the Christian scheme of things. This is why he deserved to be celebrated in the grand manner of Virgil, and why Petrarch felt deserving of the first laurel crown awarded to a poet since ancient times by the Senate of Rome. Yet even for this symbolic ceremony, Petrarch carefully chose the days of Christ's passion and resurrection for the three day affair. Rome was the common denominator, while history and philosophy were the agents of this reconciliation through the medium of poetry.

This is, of course, the principal theme of the Coronation Oration. Among the loftiest qualities enjoyed by the great poet is his ability to give immortality to great men of valor. This is the reason the laurel crown is the most fitting reward for both Caesars and poets, for each in a different manner acquires immortality, a basic quality of the laurel, through achievements worthy of true glory. In both the coronation and the oration, Petrarch seems to be touching and experiencing a moment of eternity which is basically classical, yet skillfully staged so as not to be called pagan. After the ceremony, Petrarch, dressed in the royal robes of King Robert, solemnly marched, followed by the entire Roman Senate, at high noon on Easter Sunday of 1341 (perhaps numerically significant in adding up to nine) to St. Peter's where he deposited his laurel crown on the high altar. This was the image that Petrarch tried to project in his autobiography, but with a dash of humility: the great conciliator of ancient and Christian values.

Something similar may be found in the *De vita solitaria*. The work defends solitude not as practiced by the religious mystic, but by the man of letters seeking kindred minds and desirous of transmitting knowledge. As we find him stating at the end of the book,

Whether our desire is to serve God, which is the only freedom and the only felicity, or by virtuous practice to develop our mind, which is the next best application of our labor, or through reflection and writing to leave our remembrance to posterity and so arrest the flight of the days and extend the all too brief duration of our life, or whether it is our aim to achieve all these things together, let us, I pray you, make our escape at length and spend in solitude what little time remains. (Sive itaque Deo servire volumus, que una libertas est atque una felicitas; sive artibus bonis ingenium excolere, qui proximus egregius labor est; sive aliquid meditando et scribendo nostri memoriam posteris relinquere, atque ita dierum fugam sistere et hoc brevissimum vite tempus extendere; sive simul hec omnia prestare est nobis, fugiamus, oro, iantandem et id quantulumcunque quod superest in solitudine transigamus. . . .)

But in the closing paragraphs we once again encounter the usual ambivalence:

Differing here from the practice of the ancients whom I follow in many things, I found it grateful in this unassuming book of mine often to insert the sacred and glorious name of Christ. . . . If this had been done by those early guides of our intellectual life, if they had added the spark of divinity to their human eloquence, though great the pleasure which they now afford, it would then have been still greater. (Dulce autem michi fuit, preter morem veterum quos in multis sequi soleo, his qualibuscunque literulis meis sepe sacrum et gloriosum Cristi nomen inserere; quod si fecissent prisci illi nostrorum ingeniorum duces et eloquio humano vim scintillarum celestium miscuissent, delectant fateor, sed multo amplius delectarent).¹⁵

Petrarch's major collections of Latin letters, the *Familiares* and the *Seniles*, similarly imply through their organization a circular rather than a linear conception of time. The first concludes with a lengthy look back to antiquity with letters directed to thinkers and writers whom the author considered, in the *De vita solitaria*, the "early guides of our intellectual life." Addressed to Cicero, Seneca, Varro, Livy, Gnaeus Pollio, Horace, Virgil, and Homer, they all include praises for their writings, but the majority also contain reproaches for moral flaws in personal conduct. The concept of moral rectitude in a true man of letters dominates the spirit of these letters as it does the *Secretum* and the *Posteritati*. Interestingly, the introductory letter to Book XXIV treats at length the brevity of life, and was presumably prompted by looking back at *Fam.* I, 3 where the young Petrarch had confronted the problem of coping with life's brevity. Citing ancient authorities exclusively, as he had for the most part in that early letter, he reaches the inexorable conclusion that life is but a continual dying, yet feels moved to add: "we never live here except when doing something virtuous to pave our path to the true life where in contrast no one dies, everyone lives and will live forever . . ." ("nunquam vivimus dum hic sumus, nisi quandiu virtuosum aliquid agentes sternimus iter nobis ad veram vitam, ubi contra nemo moritur, vivunt omnes et semper vivunt . . ."). Then, as if to reinforce this, he adds the rather shocking observation reminiscent of the Triumph of Eternity, "where what once pleased will be ever pleasing, whose unutterable and infinite charm can scarcely be contained in the spirit, where there is no change and no reason to fear its ending" ("ubi quod semel placuit, cuius ineffabilis et inexauste dulcedinis nec modus animo capitur, nec mutatio sentitur, nec timetur finis").¹⁶ As in the last Triumph, Petrarch cannot imagine an eternity that does not partake at least of the positive aspects of earthly life. As if in confirmation of this, we find him saying to Virgil in one of the last letters of Book XXIV:

Who then are your

present companions, how is your life, I would gladly hear.
 How far from the truth were your dreams, and how far has
 wandering Aeneas emerged from the ivory portal? Or rather
 does a peaceful region of the heavens contain the blessed
 spirits, and do the stars smile upon the peaceful shades
 of the illustrious, following the conquest of the Stygian abodes,
 and the plundering of the Tartarean regions by the coming of
 the Highest King who, victorious in the great struggle,
 crossed the ungodly threshold with pierced feet, and
 in His power crushed the eternal bars of hell with
 His pierced hands, and tore the gates asunder from
 their horrid-sounding hinges? All this I should like to know.
 (Qui tibi nunc igitur comites, que vita, libenter
 Audierim, quantum vero tua somnia distent

Et vagus Eneas portaque emissus eburna;
 An potius celi regio tranquilla beatos
 Excipit, ingeniisque arrident astra serenis
 Post Stygios raptus spoliataque Tartara, summi
 Regis ad adventum, magno certamine victor
 Impia qui pressit stigmatis limina plantis
 Stigmatisque potens eterna repagula palmis
 Fregit et horrisono convulsit cardine valvas?
 Hec ego nosse velim.)¹⁷

These questions are certainly far different from those asked by Virgil of Ulysses in Dante's lower Inferno. The collection thus ends with a look back not only to Petrarch's youth, but, with Homer, to the primal moment of civilization, and, with Virgil, to its culmination, which simply had to find some reflection even in the Christian scheme.

The look to the future cast by the *Posteritati* at the end of the *Seniles* seems to widen and complete the circle with which Petrarch appears to view history. As we have seen, he bequeathes to posterity his personal legacy of a lifelong search for truth regardless of where it lay, whether in pre- or post-Christian times—a legacy symbolized in the extended description of his coronation and in his attempts to complete the *Africa*. Combining the spirit of the *Posteritati* with the three letters to Boccaccio immediately preceding, the message to future generations seems to be that they must be a new antiquity, but with the insights of Christianity—a decidedly circular rather than linear perspective.

To avoid the book-length discussion that would be required to trace in the *Canzoniere* the same ambivalence between classical and Christian, we will limit it to a brief consideration of the poet's endless playing with Laura's name. If the evolution of Laura's image is followed through the various forms undergone by the collection, as defined by Wilkins (*The Making* ch. 9; Bernardo, *Petrarch, Laura* ch. 2), it moves from an image with heavily classical overtones in the first part to one which attempts to incorporate clearly Christian ones in the second. Omitting the first eight forms of the collection through which Laura's image evolves, five poems added to the ninth and final form round out the first part. No. 260 compares Laura's beauty to that of Helen and Lucretia, while No. 263, which concludes the first part, opens with a return to the laurel motif: "Victorious triumphal tree, honor of emperors and poets . . ." ("Arbor victoriosa triumphale, / honor d'imperadori et di poeti"). Yet, the almost simultaneous reordering of the last thirty poems of the collection, retaining always the hymn to the Virgin as the final poem, continues to project the poet's desire to give the Christian element its due. The hymn itself is laden with ambiguities that allow the reader to question whether Laura's image is not subtly superimposed on that of Mary, especially if there is significance in such details as the recurrence of the

word Virgin twenty-one times, a number emphasized in Part II as the amount of time the poet had loved Laura (Bernardo, *Petrarch*, Laura 153-59, 187).

Interestingly, during the period in which Petrarch was reordering the last thirty poems of the *Canzoniere*, he was also trying to finish the last of the *Trionfi*, in which he tries to save the Daphnean Laura. In the Triumph of Eternity, Laura as myth representing the loftiest human ideals seems not to clash with Laura as living Christian witness. The Daphnean myth apparently discarded at the end of the *Canzoniere* is now revived with a seemingly Christian dimension. The poet had already initiated this process in the two canzoni preceding the final hymn. In No. 359, in a dream vision Laura explains to the poet that the fitting way to have loved her after her death was by "plucking (palm and laurel) branches" ("cogliendo omai qualchun di questi rami"), signifying a turning away from worldly attachments and pursuing true merit. In No. 360 occurs the debate in which Love berates him for not having recognized in the live Laura incomparable virtues that could have provided him with a ladder to the "First Cause." In the opening Triumphs, when the dreaming poet realizes the great numbers of kindred spirits provided by history in man's battle against cupidity, he understands why his Laura can indeed be representative of "the clear germ of virtue" ("di vertute il chiaro germe"), and the force that had incited great men of all ages to triumph over death, false glory, and time. In the *De vita solitaria*, he calls this force "animi vis et acrimonia"—strength of mind and energy—which he maintains Caesar would exercise, were he alive, to liberate the sepulchre of Christ (*Prose* 494). Only the truly illustrious wearers of the laurel crown can be included in the retinue led by Laura toward a vision of a "new world" of eternity, for they alone are capable of recognizing the intrinsic beauty and purity inherent in their common legacy which allows them to be worthy of fame beyond time.

The exclusive elite with which Petrarch feels kinship is described in *Sen.* I, 5, the letter that kept Boccaccio from leaving the republic of letters. In it he seems to integrate the two poles of his ambivalence by declaring that, while the journey to virtue and salvation may be a blessed experience for all, "the brighter and loftier one is surely more glorious; whence it follows that there is no comparison between a rustic's simple piety and a scholar's intellectual faith. Nor can you give me an example of a saint who arose from the mass of the unlettered whom I cannot match with a greater saint from the other group" ("sed ea certe gloriosior que clarior, que altior, unde fit ut litterate devotioni comparabilis non sit quamvis devota rusticitas. Nec tu mihi tam sanctum aliquem ex illo grege literarum inopum dabis, cui non ex hoc altero sanctiorem numero obiiciam").¹⁸ This description is reflected in the people forming the procession in the Triumph of Eternity where Laura leads the greatest heroes of all time toward an eternity of fame and beauty in a paradise representing a continuum for an idealized humanity. In this daring vision, Petrarch subtly but clearly asserts that, while the Christian linear perspective focusing on rewards and punishments after death may well apply to those graced with Christian faith, supreme human

achievement that had benefited mankind could not be excluded from the rewards assigned by a God of perfect charity. The linear concept of time resulting from Christ's "breaking" of the ancient circular pattern could not apply to the recurring spirals of man's potential greatness that had preceded His birth, for these too had served God's purpose. For Petrarch, it was almost inconceivable that Christ's birth could mark a point in time which eternally locked the gate of salvation to the truly great thinkers and leaders of antiquity, especially those who had played a central role in Rome's evolution.¹⁹

IX

Robert Bolgar has shown that Petrarch in his Latin works was constantly trying to christianize Cicero's ideas on the good life. "On the whole he follows the line that salvation must in any case come through the practice of human virtues, through that living well here and now, which is Cicero's lesson" (255). My conclusion concerning the *Africa* was that Scipio's exploits, both military and moral, were for Petrarch "the prototype of classical virtue, defined as natural excellence but mysteriously serving the ends of Christian Providence. . . . Scipio has in him something of Aeneas, of Dante's Virgil, of David, and of Godfrey of Bouillon" (*Petrarch, Scipio* 206).

It is not surprising, therefore, to find scattered throughout the *Africa* moments typifying Petrarch's dilemma. Its opening moments with the triple invocation first to the Muses, then to the crucified Christ, and finally to King Robert, when combined with the closing moments containing Homer's prediction of Petrarch's coronation and the grand gesture of depositing his laurel crown on St. Peter's altar, serve to reaffirm the centrality of the Christian dimension. The verses to Christ remain ambiguous, however, recalling the ending of the *Secretum* and of the first Eclogue in their promise: "Full many a reverent verse shall I bring back / to Thee—if verses please Thee—from the crest / of high Parnassus" ("Tibi multa revertens / Vertice Parnasi referam pia carmina, si te / carmina delectant").²⁰ If his song of Scipio proves unwise, "then Thine shall be the guerdon of those tears / which long since I might fittingly have shed / save that my wretched blindness checked their flow," Bergin 23-25 ("Forte etiam lacrimas, quas [sic mens fallitur] olim / Fundendas longo demens tibi tempore servo," Festa 17-18). In prophesying Rome's victory in Book VII, Jove declares his intention to descend among men once again, "and for love to suffer shameful death," and to make Rome "my empire and my sacred seat," Bergin, VII, 948-57 ("Quantus amor!—mortemque etiam tolerare pudendam. . . . imperium simul et mea maxima sedes," Festa, VII, 714-19). Rome herself is convinced that only through divine intervention could a man such as Scipio have risen to such fame (847-51). Finally, as Scipio returns to Rome flanked by the poet Ennius (Book IX), he asks Ennius to charm him and his crew with the power of his eloquence. The poet begins with praise of Scipio's well-earned glory based on virtue and telescopes time into a kind of triumph of eternity: "Your glory has already

overcome / that foul infection [Envy] and securely soars / above the earth and all the evil ways / of men to reach, in its propitious course, / parity with the gods. . . / With passing years your honor will increase / and in the world's last years your fame will glow. / Since Virtue may not further upward rise / I fear lest it descend," Bergin IX, 48-60 ("Tua gloria pridem / Vicerat hanc pestem, iamque altas tuta per auras / Fugit humum morbosque hominum moresque malignos, / Seque parem tulit alma deis. . . . Tempore crescit honos perque ultima secula mundi / Si clarus eris. Virtus quoniam non altius ibit; / descensus vereor . . .," Festa IX, 36-45). Following his deploring the sad state of Roman eloquence since there was only he to sing of Scipio's exploits, Ennius recounts, at Scipio's bidding, his dream of Homer, which in effect provides the context within which Petrarch wished to have the *Posteritati* viewed. In the dream the blind Homer reveals to Ennius the birth of "Franciscus," his composition of the *Africa*, and his coronation in Rome. The first epic poet thus predestines the Tuscan youth as the successor to Ennius, worthy of singing of Scipio. Others have discussed the strange choice of Homer over Virgil, who is not even mentioned in the poem. But by having Ennius recount his vision of Homer's prediction about the birth of a Tuscan poet who in his beloved retreat was to compose the *Africa* and the *De viris* in which he would sing of the wonders of Rome and her heroes from the beginning, Petrarch creates the largest possible circle and connection with the past, returning, as it were, to ancient Troy and the roots of Aeneas whom both Scipio and Petrarch himself seem to resemble (Smarr 132-40).

Yet while Scipio was the agent, and the ancient Capitoline of a now leaderless Rome, bereft even of the Papacy, was to be the site, the altar of St. Peter's was to be the ultimate resting place for the laurel crown. In the *Africa* Petrarch actually has Homer himself not only refer to the symbolic gesture as completing the ultimate significance of the young poet's coronation, but point the way to still further circles by establishing a connection with Florence which was to continue the legacy of "aging Rome": "For she, in truth, not having seen his peer / over the span of ten full centuries, / will look upon him with benevolent pride / when he receives the wreath and when he leaves / his garland in the temple and so lays / upon the sacred altar his first fruits. / 'Tis he, O Rome, who shall endear to you / the folk of Florence, nor shall you repent / of having founded on the Tuscan stream / that daughter town," Bergin IX, 338-51 ("Illa quidem, que iam lustris nil tale ducentis / Viderit, hunc magno spectabit leta favore, / Laurea dum capiet, dum templis sarta relinquet / Primitiasque suas sanctas affiget ad aras. / Florentina omnis magis ut sit grata propago / Idem unus tibi, Roma, dabit, nec protinus urbem / Peniteat Tusci fundasse ad gurgitis undam," Festa IX, 250-56). The procession from the Capitoline to St. Peter's, headed by a Petrarch robed in the royal cloak of King Robert, and containing a retinue of Roman Senators, emissaries of the King, church dignitaries, and Roman citizens, not only recalls the simultaneous crowning of Scipio and

Ennius in the *Africa* and Laura's procession toward a "mondo novo" at the end of the Triumph of Eternity, but suggests the reestablishment of the circle fusing the classical and the Christian, Mt. Parnassus and Mt. Calvary, human merit and divine reward, in short, those very qualities that had made Rome the Eternal City worthy of holding "my Empire and my sacred seat," as Jove says in *Africa* VII, 959. But this still lies in the future, when "Our posterity, perchance, / when the dark clouds are lifted, may envy / once more the radiance the ancients knew / . . . and gentle spirits in whose hearts the zeal / for learning will be joined with the old love / for all the Muses will come forth again. / . . . Among such men my life will be more sweet / and my fame will deride the sepulchre," Bergin, IX, 639-53 ("Poterunt discussis forte tenebris / Ad purum priscumque iubar remeare nepotes. / . . . atque animi dociles, quibus ardor honesti / Pyeridum studii veterem geminabit amorem. / . . . Michi dulcior illo / Vita erit in populo et contemptrix gloria busti," Festa, IX, 456-66).

X

It was as the singer of this drama that Petrarch wanted most to be remembered and that he obviously had in mind in transmitting his autobiography to posterity. Unfortunately, the warning voice of Augustinus at the very end of the *Secretum* that had led to Franciscus' expressing the hope that he would somehow avoid "throwing dust in his own eyes ("non excitem ipse pulverem in oculos meos", *Prose* 214), kept him from ever finding the vital link that could hold the circles shut. Regardless of where he turned for a resolution, whether to Rome, history, philosophy, poetry, the laurel crown, or the biographies of illustrious ancients, he could not avoid slipping into what Augustinus calls a "splendidum baratrum" in the same *Secretum* (*Prose* 146). But whereas the real Augustine had been able to tear himself loose of the Manichaean heresy and accept the shortcomings of the ancients (*Confessions* VII, 9; VIII, 10-12), Petrarch searched for the missing link until the very last years of his life. Consciously or not, the *Africa*, the coronation, the accomplishments of antiquity and its dim visions of Christian truths acquired through natural reason, remained the hub of his life and thought just as they had been in the *Posteritati*.²¹

In many ways the positioning of the *Posteritati* at the very end of the *Seniles* seems to recapitulate Petrarch's lifelong intellectual drama that was destined to remain unresolved. As we have seen, the autobiography is preceded by four letters to Boccaccio which serve as a kind of prologue. Book XVII of the *Seniles* is clearly intended to create a living exemplum of the new man of letters who must show his generation the way it had lost, an exemplum in keeping with the one projected by Boccaccio himself in his biography of the great master. Thus, as late as one month before his death we find Petrarch still striving to live up to Boccaccio's view of him as a born-again ancient not only by portraying his total dedication to letters and learning in *Sen.* XVII, 2, but by the grand and highly personalized gesture of Latinizing Boccaccio's vernacular tale of Griselda, thereby

raising Boccaccio's famous novella to the level of a classical exemplum. The lesson of Griselda goes beyond womankind and applies to all humankind, whether pagan or Christian, as had indeed the lessons associated with Laura, Scipio, and Mago. It was certainly fitting that the *Posteritati* be preceded by Petrarch's very last book of formal letters all addressed to the great disciple who had first created the image of the reborn ancient, with the last letter ending with the names of Cato and Cicero before closing with the famous last words: "Valete amici; valete epistole."

As Scaglione has shown (31-33), there is something very modern in the way Petrarch's "interior 'I'" emerges in his autobiography. I would submit that this modernity consisted above all else of Petrarch's obsession with transcending his own times and viewing himself as a living legend: a citizen of the world and spokesman of a new learning, a world in dire need of being set aright in its understanding of how the classical and Christian virtues were truly complementary. Adding the unfinished *Posteritati* to the *Seniles* as Book XVIII was Petrarch's last effort to forge a link between humankind's past and future in a futile attempt to close the circles that for Augustine had been irreparably broken by divine decree. Additional attempts to stretch the link still further during the subsequent periods of Humanism and the Renaissance were to come to an abrupt halt with the Reformation.

State University of New York at Binghamton

Works cited

- Augustine. *The City of God*. New York: Random House, 1950.
- Bergin, Thomas G. "Petrarch's *Epistola Metrica* 2, 10: An Annotated Translation." *Dante, Petrarch, Boccaccio: Studies in the Italian Trecento in Honor of Charles S. Singleton*. Eds. Aldo S. Bernardo and Anthony L. Pellegrini. Binghamton: MRTS, 1983. 184-218.
- Bernardo, Aldo S. *Petrarch, Scipio and the Africa*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1962.
- _____. *Petrarch, Laura and the "Triumphs"*. Albany: SUNY Press, 1974.
- Billanovich, Giuseppe. *Petrarca letterato: I. Lo scrittoio del Petrarca*. Edizione di Storia e Letteratura: Roma, 1947.
- Boccaccio, Giovanni. *Opere latine minori*. Ed. Aldo Francesco Massera. Bari: Laterza, 1928.
- Bolgar, Robert. *The Classical Tradition and its Beneficiaries*. Cambridge: Cambridge UP, 1954.
- Calcaterra, Carlo. *Nella selva del Petrarca*. Bologna: Cappelli, 1942.
- Carrara, Enrico. *Studi petrarcheschi ed altri scritti*. Bottega d'Erasmus: Torino, 1959.
- Colilli, Paul A. "Petrarch's Theology of the Veil." Diss. U of Toronto 1983.
- Dotti, Ugo. *Petrarca e la scoperta della coscienza moderna*. Milano: Feltrinelli, 1978.

- Fenzi, E. "Dall'Africa al *Secretum*: Nuove ipotesi sul *Sogno di Scipione* e sulla composizione del poema." *Il Petrarca ad Arquà*. Eds. G. Billanovich and G. Frasso. Studi sul Petrarca 2. Padova: Antenore, 1975. 61-115.
- Foster, Kenelm. *Petrarch: Poet and Humanist*. Edinburgh UP, 1984.
- Freccero, John. "Dante's Ulysses, From Epic to Novel." *Concepts of the Hero in the Middle Ages and the Renaissance*. Albany: SUNY, 1975. 101-19.
- Giuliano, O. *Allegoria, retorica e poetica nel Secretum del Petrarca*. Bologna: Pàtron, 1977.
- Goffis, G. F. "L'epistola del Petrarca ad Omero." *Il Petrarca ad Arquà*. Eds. G. Billanovich and G. Frasso. Studi sul Petrarca 2. Padova: Antenore, 1975. 149-64.
- Kadish, Emilie. "Petrarch's Griselda: An English Translation." *Mediaevalia* 3 (1977): 1-24.
- Macrobius. *Commentary on the Dream of Scipio*. Tr. W. H. Stahl. New York: Columbia UP, 1952.
- Petrarca, Francesco. *L'Africa*. Ed. Nicola Festa. Firenze: Sansoni, 1926.
- _____. *Le familiari*. Ed. Vittorio Rossi, vols. 1-3; eds. Rossi and Umberto Bosco, vol. 4. Firenze: Sansoni, 1933-42.
- _____. *Invective contra medicum*. Ed. Pier Giorgio Ricci. Vol. 3. Edizione di Storia e Letteratura: Roma, 1950.
- _____. *Lettere autobiografiche*. Trans., ed. Enrico Carrara. Milano: Signorelli, 1928.
- _____. *Lettere senili di Francesco Petrarca*. Ed., trans. Giuseppe Fracassetti. Vol. 2. Firenze: Le Monnier, 1869.
- _____. *Letters on Familiar Matters: Rerum familiarium libri IX-XVI and XVII-XXIV*. Trans. A. S. Bernardo. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1982 and 1985.
- _____. *The Life of Solitude by Francis Petrarch*. tr. J. Zeitlin. Urbana: Illinois UP, 1924.
- _____. *Petrarch's Africa*. Trans. Thomas G. Bergin and Alice S. Wilson. New Haven: Yale UP, 1977.
- _____. *Petrarch's Bucolicum carmen*. Trans. Thomas G. Bergin. New Haven: Yale UP, 1974.
- _____. *Prose*. Eds. G. Martellotti et al. La Letteratura Italiana: storia e testi 7. Ricciardi: Milano-Napoli, 1955.
- _____. *Rerum familiarium libri I-VIII*. Trans. Aldo S. Bernardo. Albany: SUNY UP, 1975.
- _____. *Rime, Trionfi e poesie latine*. Ed. F. Neri, et al. La Letteratura italiana, storia e testi 6. Milano-Napoli: Ricciardi, 1951.
- Quinones, Ricardo. *The Renaissance Discovery of Time*. Cambridge: Harvard UP, 1972.
- Ricci, Pier Giorgio. "Sul testo della *Posteritati*." *Studi petrarcheschi* 6 (1956): 5-21.
- Rico, F. *Vida u obra de Petrarca: Lectura del Secretum*. Chapel Hill: North Carolina UP, 1965; Padova: 1974.
- Scaglione, Aldo. "Classical Heritage and Petrarchan Self-Consciousness in the Literary Emergence of the Interior 'I'." *Altro Polo* 7 (1984): 23-34.
- Severs, J. Burke. *The Literary Relationships of Chaucer's Clerkes Tale*. New Haven: Yale UP, 1942.
- Smarr, Janet. "Petrarch: A Vergil without a Rome." *Rome in the Renaissance: The City and the Myth*. Ed. P. A. Ramsey. Binghamton: MRTS, 1982. 132-40.
- Solerti, Angelo, ed. *Le vite di Dante, Petrarca, e Boccaccio scritte fino al secolo decimosesto*. Vallardi: Milano, 1904.
- Tateo, F. *Dialogo interiore e polemica ideologica nel Secretum del Petrarca*. Firenze: Le Monnier, 1965.
- Wilkins, Ernest H. *Life of Petrarch*. Chicago: U of Chicago P, 1961.

_____. *The Making of the Canzoniere and Other Petrarchan Studies*. Roma: Edizione di Storia e Letteratura, 1951.

_____. *Petrarch's Correspondence*. Padova: Antenore, 1960.

Notes

¹Enrico Carrara, "L'epistola 'Posteritati' e la leggenda petrarchesca," *Studi petrarcheschi ed altri scritti* 54.

²The definitive text and Italian translation of the letter appear in Francesco Petrarca, *Prose*, eds. Martellotti, et al. 2-19.

³Now the first letter of "The Miscellaneous Letters" in Wilkins, *Petrarch's Correspondence* 9.

⁴*Le vite di Dante, Petrarca, e Boccaccio scritte fino al secolo decimosesto*, ed. Solerti, 253-64; Boccaccio, *Opere latine minori*, ed. Massèra 238-44.

⁵In addition to Carrara, see also: Calcaterra, *Nella selva del Petrarca* ch. 7; Bernardo, *Petrarch, Scipio and the Africa* ch. 4; *Petrarch, Laura and the Triumphs* 11-13.

⁶The fragmentary nature of the entire text of the *Posteritati* made its reconstruction a very difficult and complex undertaking. See the description of the process by Ricci, "Sul testo della *Posteritati*."

⁷Petrarca, *Lettere autobiografiche*, trans. and ed. Carrara. 33.

⁸Francesco Petrarca, *Rerum familiarium libri I-VIII*, trans. Bernardo. All English translations of the *Familiares* are taken from this or the subsequent two volumes: *Letters on Familiar Matters: Rerum familiarium libri IX-XVI and XVII-XXIV*. The Latin text is from *Le familiari*. Translations from *Fam.* IV, 7 are taken from Bernardo I-VIII, 193-94; the Latin text is from Rossi I, 171-72.

⁹*Prose* 272-73. At this point the editor observes: "In the age in which he lives, Petrarch feels alone in his burning admiration for the classical world and in his tenacious endeavors as restorer of ancient culture."

¹⁰For an assessment of Petrarch's translation and the configuration of the final letters of the *Seniles*, see Burke Severs, *The Literary Relationships of Chaucer's Clerkes Tale* 7-19. See also: Kadish, "Petrarch's Griselda: An English Translation."

¹¹If, as some critics believe, the unknown correspondent of the penultimate letter of the *Familiares* who prompted the letter to Homer was indeed Boccaccio, the endings of both collections were intended as a homage to Petrarch's "più grande discepolo." For a summary of the controversy, see Goffis, "L'epistola del Petrarca ad Omero," *Il Petrarca ad Arquà*.

¹²St. Augustine, *The City of God* 399; Freccero, "Dante's Ulysses, From Epic to Novel." A good portion of what follows derives from my essay, "Petrarch's Humanism," scheduled for publication in *Renaissance Humanism: Foundations, Forms and Legacy*, ed. Albert Rabil, Jr., 3 vols. (Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1987).

¹³For differing views, see Giuliano, *Allegoria, retorica e poetica nel Secretum del Petrarca*; Rico, *Vida u obra de Petrarca: Lectura del Secretum*; Tateo, *Dialogo interiore e polemica ideologica nel Secretum del Petrarca*.

¹⁴For a fascinating analysis of how the *Secretum's* Augustinus actually uses the arguments in Scipio's dream to define what Franciscus' goal ought to be, see E. Fenzi, "Dall'*Africa* al *Secretum*: Nuove ipotesi sul *Sogno di Scipione* e sulla composizione del poema," *Il Petrarca ad Arquà*.

¹⁵*The Life of Solitude by Francis Petrarch* 301, 316; the original is taken from *Prose* 568, 588-90.

¹⁶Bernardo XVII-XXIV, 312-13; Rossi IV, 220.

¹⁷Bernardo, XVII-XXIV, 340; Rossi, IV, 252.

¹⁸*Librorum Francisci Petrarche impressorum annotatio* (Venice, 1501), p. 313v.

¹⁹In an as yet unpublished dissertation entitled "Petrarch's Theology of the Veil", Paul A. Colilli advances the provocative thesis whereby the *Canzoniere* with its lack of an "epiphanic revelation" is compared to the Old Testament, the *Trionfi* with their series of "spiritual regenerations" leading to a reconstitution of his "fragmented soul" to the New Testament, while the *Africa* whose protagonists are but "metaphorical displacements of the Word" represents an attempt at creating "a poetic version of Rupert Deutz's and Joachim of Flores' 'Age of the Holy Spirit.'"

²⁰*Petrarch's Africa* I, vv. 20-22. All subsequent translations are taken from this edition. The Latin text is taken from Francesco Petrarca, *L'Africa* I, vv. 14-16.

²¹Aldo Scaglione, in an article entitled "Classical Heritage and Petrarchan Self-Consciousness in the Literary Emergence of the Interior 'I,'" deals with the problem of why true autobiography came about as a result of Christianity's focus on "introspection, self-examination and confession" (26). In speaking of how the lyrical Petrarch departed from his predecessors by making "Laura not a way to God, but an objective correlative of God, of divinity on earth, the love of God descended into the creature" (28), he concludes that a similar lyricism applied even when referring to other personages, such as Augustine or Scipio. In the *Secretum* Petrarch refuses to categorize the ancient virtues of glory and love of beauty as mere "splendida vitia," as maintained by Augustinus, for they are his way of using his God-given talents to glorify divine creation. Scaglione finds in Petrarch's life and works a complex yet admirably consistent system of values, ideas, and themes resulting from a process of moral self-knowledge deriving from memory of the past and anticipation of a vague future (31-3). The extent to which Petrarch was responsible for introducing introspection as the heart of cultural and literary activity made of him an enduring influence not only on subsequent autobiography but on other genres such as the French psychological novel of the seventeenth and eighteenth centuries.

The manner in which "literary moralism touched by Christian feeling replaces Aristotelian rationalism" throughout Petrarch's works may be seen in Kenelm Foster's recent book, *Petrarch: Poet and Humanist*, especially in Chapter 3. For a sociological interpretation of Petrarch's idealism, see Dotti, *Petrarca e la scoperta della coscienza moderna* 27-40.

Luigi Monga

Odeporico celliniano: il viaggiare nella *Vita*

Non è raro di trovare nella biografia di artisti e di letterati italiani dal Trecento al Rinascimento dei temperamenti irrequieti, tesi od obbligati a perseguire con instancabile solerzia un "altrove" che peraltro non appaga e che ben presto si rivela come tappa, provvisoria, di un itinerario lungo quanto la loro esistenza, di mecenate in mecenate o di esilio in esilio. Dal "duro calle" dantesco alla gloriosa tranquillità del Clos-Lucé dove Francesco I chiudeva gli occhi a Leonardo morente è una straordinaria gamma di situazioni intermedie, create soprattutto nel tragico clima socio-politico che segue il Sacco di Roma.

Manchiamo, purtroppo, di una documentazione di prima mano che offra non solo una tavola esaustiva degli itinerari seguiti dai singoli artisti, ma soprattutto la chiave per entrare nell'*animus* di chi si scelse il viaggio come norma di vita.

La *Vita* celliniana è, in questo senso, documento unico e illuminante. Scritta e dettata tra il 1558 e il 1566, favorisce, ovviamente, il periodo della maturità creatrice dell'autore, passando, talvolta, sotto silenzio le cause meno "eroiche" di certi suoi repentini spostamenti. Non si resterà quindi sorpresi dalla rapidità quasi parentetica con cui sono spesso descritti i viaggi del giovane Cellini, come se le banalità dello spostamento assumessero minore importanza di fronte ad altre vicende, più recenti e più consone, forse, a mettere in rilievo l'evolversi e i risultati della sua superiorità fisica e morale o, più semplicemente, di quella sua *humanitas* che si esprime così pienamente nel dettato brillante della sua autobiografia.¹

È vero che i primi viaggi del Cellini sono semplici spostamenti minori. Bandito da Firenze nel 1516, si rifugia a Siena² ("io me n'andai a Siena a trovare un certo galante uomo che si domandava maestro Francesco Castoro," il quale già altra volta aveva accolto Benvenuto, fuggito di casa: "un'altra volta . . . me n'andai da questo uomo dabbene," I, 8); il padre lo manda a Bologna a "mparare a sonare bene" ("volonteroso di vedere il mondo, volentieri andai," I, 9); in capo a sei mesi ritorna a Firenze, ma ne riparte subito per Roma ("me ne andai alla volta di una porta della città, e non sapendo quale porta fusse quella che m'inviasse a Roma, mi trovai a Lucca, e da Lucca a Pisa," I, 10); è di ritorno a Firenze nel 1521 ("mi ritornai a Firenze," I, 11): in tutti questi casi gli eventi riguardanti il viaggio come tale sono semplicemente passati sotto silenzio.

Più tardi, nel 1523, sfumata l'occasione di accompagnare Pietro Torrigiani in Inghilterra per l'odio accanito che questi mostra per il "divino Michelagnolo," Benvenuto se ne ritorna a Roma con un amico, dopo un'ennesima lite col padre.

È un colpo di testa, e si risolve per l'essersi trovato per caso a Porta Romana, con "a canto tanti quattrini che bastavano a portarci a Roma tutti a dua": lui, cioè, e l'amico Giovambattista Tasso. "Tasso mio—esclama—questa è fattura d'Idio l'esser giunti a questa porta che né tu né io aveduti ce ne siàno: ora da poi che son qui, mi pare aver fatto la metà del cammino" (I, 13). Anche qui le vicissitudini dell'itinerario passano in secondo piano, non però prima che il Cellini suggerisca al lettore, ed è la prima volta nella *Vita*, lo spirito che anima questo suo secondo viaggio romano: "e così sempre cantando e ridendo ci conducemmo a Roma" (I, 13).³

In genere l'interesse del giovane Cellini viaggiatore si sposta immediatamente sulla meta ("giunto a Roma," I, 19; "giunto a Firenze," I, 39; "partitomi da Firenze, me ne andai a Roma," I, 42; "ce ne andammo alla volta di Napoli," I, 48; "giunsi a Firenze," I, 76; "giunsi a Roma," I, 82; "giunsi a Firenze," I, 86; "giunto che fui a Roma," I, 88); raramente si lascia andare a menzionare tappe intermedie ("partitomi di Roma ne venni a Firenze, e da Firenze a Bologna, e da Bologna a Vinezia, e da Vinezia me ne andai a Padova," I, 94), con una fraseologia, si vede, piuttosto stereotipa: il suo interesse immediato è per le attività, soprattutto artistiche, che lo attendono all'arrivo. Le difficoltà del viaggiare (che non possono essergli mancate, come appare dai diari dei contemporanei) passano ancora in secondo piano: "troppe cose arei da dire, se minutamente volessi descriver questo piccol viaggio" (I, 40). Dopo tutto, si tratta di attività di comune mortale, sulle quali Benvenuto preferisce soprassedere, in quanto banalissime per "uomini come [lui], unici nella lor professione" (I, 74).

Un primo accenno alla prosaicità di uno spostamento che utilizzi il procaccia—metodo, questo, quanto mai umile e, lo si vedrà, invisibile al Cellini maturo—lo si trova nel corso di un altro viaggio a Roma (1523), dopo un'ennesima lite col padre: "Essendo a Siena, aspettai il procaccia di Roma, e con esso mi accompagnai" (I, 19). Al Cellini non si addice viaggiare con e come gli altri; se, come tutti, si deve assoggettare a passare la notte in osterie di infimo rango, in compagnia di avvinazzati e alla mercè di osti avidi e sgarbati, preferisce forse non parlarne:⁴ si tratta, comunque, di viaggi di cui forse conserva ricordi piuttosto vaghi, effettuati trentacinque anni prima della stesura della *Vita*. Ma quando si tratti di vicende che gli permettano di mostrare la sua superiorità, i particolari sprizzano abbondanti a colorire, per esempio, il suo incontro con il maestro delle poste di Siena, "il più bestial uomo che avessi mai questa città" e con i suoi "duoi figliuoli, uomini soldati bravissimi, più bestiali di lui" (II, 4): e questo attributo di "bravissimi" altro non è che studiato complimento che rende più gloriosa la vittoria del Nostro. Un'archibugiata sparata in aria per autodifesa, ché l'artista è troppo superiore alla bestialità umana per farne diretto bersaglio, coglie di rimbalzo e uccide "quel pazzo . . . invelenito . . . arrabbiato . . . furioso" che ha giurato "con vituperose bestemmie" di ammazzare "ad ogni modo" l'artista-eroe.

A riprova della teoria che l'oste, altra realtà essenziale dell'odeporico rinascimentale, resta, nell'economia della *Vita*, fondamentale una "bestia", nominabile solo se utile per accentuare la *humanitas* dello scrittore, basterà ricordare altre apparizioni di osti celliniani. "Una bestia di . . . oste," a Napoli, è ricordato solo perché è nella sua locanda che Benvenuto ritrova la bellissima Angelica (I, 68), proprio come gli era stato promesso, esattamente un mese prima, nel corso della drammatica seduta negromantica al Colosseo, quando l'artista aveva mostrato "meravigliosissimo animo" (I, 64). Pure l'episodio dell'osteria di Anagni, "un nido d'assassini" (I, 70), è da leggersi in questa luce: il coraggio di Benvenuto, la mano grondante sangue per un banale incidente di caccia, rincuora i gentiluomini napoletani terrorizzati dal suo arrivo e, *dulcis in fundo*, gli agevola la conquista di quella "gentil donna giovane, la più bella che [egli] vedessi mai".⁵

Più avanti, il Cellini maturo, artista ormai anche economicamente affermato, sceglierà di evitare la democraticità del viaggiare e rifiuterà, per quanto possibile, di servirsi delle poste. La sua scelta è motivata dal rispetto per "l'arte sua", ma anche dalla volontà di arrivare a una netta separazione dal volgo "bestiale", muta di esseri subumani che provocano l'artista a reazioni terribili e, ai suoi occhi, giustificatissime.

Quando Alberto Benedio gli ordina seccamente di "montare in poste subito per andare a trovare il re [di Francia]" (II, 7), Benvenuto gli risponde stizzito:

Io dissi che l'arte mia non si faceva a poste e che, se io vi [in Francia] avevo da 'ndare, volevo andarvi a piacevol giornate e menar meco Ascanio e Pagolo, mia lavoranti, i quali avevo levati di Roma; e di più volevo un servitore con esso noi a cavallo, per mio servizio, e tanti danari che bastassino a condurmivi. Questo vecchio infermo con superbissime parole mi rispose che in quel modo che io dicevo, e non altrimenti, andavano i figliuoli del Duca. A lui subito risposi che i figliuoli de l'arte mia andavano in quel modo che io aveva detto; e per non esser stato mai figliuol di duca quelli non sapevo come s'andassino. (II, 7)

Il Cellini ripeterà lo stesso argomento, con lo stesso tono altezzoso, al cardinale Ippolito d'Este che gli richiede di "venire in poste". La replica di Benvenuto è tanto più interessante ed orgogliosa in quanto proprio allora egli si trova con il cardinale al seguito del "traino del re [che] si strascica drieto dodici mila cavalli" da una città all'altra.⁶ La corte viaggia in condizioni estremamente difficili, a cui è soggetto lo stesso Francesco I: "e sì come fanno i zingani, si faceva delle trabacche di tela, e molte volte si pativa assai". Pure il Cellini non vuole piegarsi a questo inconveniente, tanto ovvio e naturale alla sua epoca, del viaggiare "in poste". La spiegazione della cocciutaggine del Cellini, che è anche difesa del suo atteggiamento, è offerta, e Benvenuto lo sottolinea con orgoglio, dal poeta Luigi Alamanni, amico e ammiratore: "Il re non troverà mai un par di costui; e questo nostro cardinale lo vuole mercatare, come se ei fusse una soma

di legne". Si tratta di una giustificazione tanto solenne agli occhi del Cellini da richiedere una precisazione cronologica, una delle rare della *Vita*, ufficiale quasi quanto un atto notarile: "Questo fu innel Delfinato, a un castello che non mi sovviene il nome, e fu l'ultimo dì d'ottobre" (II, 10).

Per gran parte dell'esperienza celliniana il viaggiare in sé è subordinato al piacere di essere altrove ("sempre mi è dilettrato di vedere il mondo . . . e non essendo mai stato a Mantova, volentieri andai," I, 40), di "veder cose nuove" (I, 34) o, più spesso, di essere richiesto, con insistenza, da papi (I, 23, 42, 44, 70) e da principi (I, 74, 127; II, 52-53) o ancora, non meno frequentemente, dal non esser considerato secondo i suoi meriti (I, 60, 94, 97, 102; II, 30, 38, 44, 105), dal fuggire l'ira degli stessi suoi protettori, ira ovviamente quanto mai ingiustificata (I, 47, 74, 92; II, 60), ché "uomini come Benvenuto, unici nella lor professione, non hanno da esser ubrigati alla legge" (I, 74; e anche I, 83).

Quando, eccezionalmente, il viaggio assume importanza nell'economia della *Vita* è perché, più che uno spostamento fisico, esso rappresenta la reazione ad una alienazione lentamente creatasi in seguito ad una serie di vicende negative. E il viaggiare—in questo caso il suo primo itinerario francese—è una svolta fondamentale nella vita dell'artista, che tende a metter maggior spazio tra sé e il mondo che gli è familiare e che già lo respinge. Infatti è il malessere che prova in una Roma dove la stima del papa gli va via via diminuendo a causa delle "male lingue" e della paura che i suoi nemici "non gli faccian peggio" a risolverlo a partire per la Francia (I, 94). Il viaggio stesso, perciò, qualitativamente e quantitativamente, rappresenta il rivolgersi del Cellini ad un'area nuova, il desiderio di una virata di bordo che gli restituisca fama e potere.

L'itinerario fino a Padova è, *more solito*, schizzato in due righe: "partitomi da Roma, ne venni a Firenze, e da Firenze a Bologna, e da Bologna a Vinezia, e da Vinezia me ne andai a Padova". L'incontro con Pietro Bembo e, ancor più, le difficoltà a condurre a termine il ritratto del poeta ("mi parve la più bella opera che io facessi mai") spiegano la digressione padovana. Il tragitto attraverso i Grigioni ("perché altro cammino non era sicuro rispetto alle guerre" tra Carlo V e Francesco I: I, 95) è tutto in funzione della celebrazione delle "virtù" dell'autore di fronte ai pericoli della traversata del lago di Wallen, tra Wallenstadt e Weesen, su barche "d'abeto, non molto grande e non molto grosse . . . né manco impeciate" (I, 95): gli amici sono, ancora una volta, "poltroni", i barcaiuoli "sbigottiti" e la guida "bestiale" di fronte ad un Cellini lucido e coraggioso, il quale, come era prevedibile, salva la situazione.

Quanto al resto del viaggio a Parigi, nonostante un piccolo incidente a La Palice ("una banda di venturieri ci volsono assassinare, e con non poca virtù ci salvammo", I, 97), è fatto "da Usanna a Ginevra, da Ginevra a Lione, sempre cantando e ridendo".

Poiché le vicende della guerra, e, più ancora, gli intrallazzi del Rosso Fiorentino, gli impediscono di vedere il re e di offrirgli i suoi servigi, Benvenuto è pronto a ritornare a Roma. Ancora una volta la descrizione del viaggio di

ritorno è in funzione del coraggio che mostra il Cellini di fronte alla boria e “alla franciosa natura” di un notaio “bestia”, salvato infine, con tutti gli *impedimenta* che si trascina con sé, dal “giovane bravissimo” che è il Cellini (I, 99).

Il secondo viaggio in Francia, nel 1540, è questa volta su invito diretto di Francesco I, il quale desidera che al Nostro “si mandi la comodità di poter venire, sicondo che merita un suo pari” (I, 101): Benvenuto si trova a fronteggiare le beghe del cardinale Ippolito d’Este e del cardinale de’ Gaddi, “pazzereellino cardinaluccio” (e il vezzeggiativo è tanto carico di rabbiosa impertinenza), pieno di “saccenteria” e di “dappocaggine”, che vuol farsi meriti presso il re assicurandogli i pronti servizi di “uomini virtuosi”. Anche qui beghe di denaro (“l’avarizia di papa Pagolo Farnese” e del figlio Pier Luigi), accuse, imprigionamenti, “favole e cicalerie” di giudici (I, 102), deliberazioni diplomatiche ad altissimo livello, fughe rocambolesche, perdoni, visioni celesti fanno da romanzesca prolusione (I, 101—II, 2) alla elaboratissima narrazione del viaggio propriamente detto.

Il dettato del racconto è estremamente significativo e nell’economia generale del testo celliniano e nella storia della diaristica odeporica cinquecentesca. Si tratta di una rielaborazione romanzata degli eventi, come è del resto tutta l’autobiografia dell’artista, in chiave di dimostrazione *post factum* dell’internazionalità del Cellini, a suo agio nei diversi paesi in cui si reca appunto per l’abilità che gli è propria di creare “grandi imprese” a lode perenne dei suoi protettori. E difatti presenta la sua partenza da Roma, al seguito della “parte più nobile . . . con la bellezza della cavalleria” di Ippolito d’Este, su “un cavallo bello e buono” (II, 3), come un fenomeno estetico, teso a sottolineare l’importanza di questa nuova fase nella sua vita. Le vicende del viaggio che si susseguono riprendono le caratteristiche più salienti della *persona* celliniana: fiera indipendenza dai suoi protettori, acuto senso della famiglia, rissosità, creatività, fierezza; si tratta, quasi, di un’autobiografia *in nuce*, fatta unicamente di casi meravigliosi. Quando i casi realmente avvenuti non servono a mettere in sufficiente rilievo la *virtus* del Cellini, questi evita bellamente di narrarli: “così noi andammo inverso Parigi, e avemmo per la strada qualche disturbo, ma non fu molto notevole” (II, 9).

Resta il fatto che il rifiuto del Cellini ad “andare in poste” viene finalmente accettato (“m’avea provisto di tutto quello che io avevo dimandato”, II, 8): “facemmo il viaggio per il Monsanese, non toccando la città di Milano . . . in modo che sani e salvi arrivammo a Lione” (II, 10). A Fontainebleau Francesco I prende “grandissimo piacere dell’arrivo” di Benvenuto nel settembre 1540 (II, 10) e questi segue, benché di malavoglia, il peripatetico re attraverso le sue province finché il cardinale Ippolito d’Este non riesce a convincerlo a lasciar lavorare in pace Benvenuto, “quasi che si potria dire l’esser peccato a far perder tempo a un simile virtuoso” (II, 10).

Purtroppo, nonostante la benevolenza del re di Francia, le “ribalderie di quei franciosi” della corte (II, 28), soprattutto l’odio implacabile di Madame

d'Etampes, la favorita del re, e l'avversa fortuna che lo offende "ogni dì in diversi modi" decidono l'artista a "lasciare la Francia nella sua malora" (II, 30). E ritorna in Italia, senza troppo scuotere la "franciosa" polvere dai suoi stivali e senza affrettarsi, "molto felicemente" (II, 50). Ad un certo punto si decide persino a "montare in poste per arrivare presto a Firenze" (II, 51), ma solo per amore della rapidità del mezzo, ch  il conte Galeazzo della Mirandola, con cui viaggia, lo ha convinto che a Firenze si sta tramando contro di lui.

Una volta arrivato a Firenze, l'incertezza sulla decisione da prendersi, se cio  restare in patria o ritornare in Francia, continua a tormentare l'artista, il quale si butta a corpo morto nell'attivit  creatrice. I rari viaggi che compie sono ora sfoghi di "disperato" (II, 56): una volta lascia Firenze nel bel mezzo della lavorazione del Perseo, sdegnato contro la piccineria dei burocrati del duca, con la giustificazione che "e' era stato di necessit  di menare un poco il *suo* corpo a zonzo" (II, 62); un'altra, monta a cavallo per andarsene a Fiesole (II, 66); compie un rapido viaggio a Roma per convincere Michelangelo a tornare in patria (II, 80-82), infine se ne va "per otto giornate pellegrinando" per la Toscana (II, 93).

Siamo ormai al termine della *Vita*, un'atmosfera crepuscolare avvolge il racconto celliniano: malattie di amici e di protettori, rivalit , sofferenze psichiche continuano a deteriorare la frenetica attivit  dell'artista. "Mezzo disperato" (II, 112) che non gli si diano pi  commissioni e che i marmi pi  belli vengano destinati ad artisti della risma dell'Ammannati o del Bandinelli, sgomento per una serie di tragedie che colpiscono la famiglia del duca negli ultimi mesi del 1562, appena "rasciutte le lacrime" se ne va a Pisa, ed   con questa ennesima preparazione di un viaggio di cui non ci dir  l'esito che si conclude, o piuttosto s'interrompe, l'odeporico celliniano della *Vita*.

Artista e viaggiatore si compenetrano nel Cellini, a cui il viaggio offre da un lato l'evasione da un mondo che per la natura difficile della sua personalit  gli si fa presto e immancabilmente nemico, e dall'altro gli permette un raggio d'azione internazionale. Ed   artista anche in quanto viaggiatore, se vogliamo scorgere nel microcosmo biografico della sua peripatetica vicenda tutti gli elementi dell'esplosione di umanit  che   la *Vita*.

Vanderbilt University

Opere citate

- Cellini Benvenuto, *Vita, trattati, rime, lettere*, a c. di Bruno Maier, Milano, Rizzoli, 1968.
 Cervigni Dino S., *The Vita of Benvenuto Cellini: Literary Tradition and Genre*, Ravenna, Longo, 1979.
 Daniel-Cormier Anne, *La France de la Renaissance*, Paris, Arthaud, 1962.

Lefranc Abel, *La vie quotidienne ou temps de la Renaissance*, Paris, Hachette, 1938.
 Paris Paulin, *Etudes sur François Ier*, Genève, Slatkine, 1970 (1885).

Note

¹È vero che il susseguirsi e il differenziarsi del *locus* geografico, area fondamentale nelle descrizioni del viaggiare moderno, appare in modo estremamente raro nei diari di viaggio del Cinquecento: persino Montaigne, attento osservatore di uomini e di costumi, mostra una certa indifferenza verso il paesaggio, e spesso quanto resta dei suoi spostamenti da una città all'altra è appena il computo della distanza che le separa.

Per un'interpretazione simbolica dei viaggi celliniani si veda Cervigni, che interpreta l'odeporico descritto nella *Vita* come "life's journey of the narrator-protagonist" (96; cfr. cap. II, 1, "The Story of Life's Journey", 94-112).

²Benvenuto, sedicenne, è bandito per sei mesi "fuori delle dieci miglia" da Firenze, in seguito ad una rissa in cui il fratello Giovan Francesco era stato gravemente ferito.

³Questi due verbi ("cantando e ridendo") si ritrovano altrove nell'odeporico celliniano, a preferenza di altri stilemi, per esprimere un giudizio sulle modalità del suo viaggiare (cfr. anche I, 97 [due volte]; "sempre ridendo", II, 5).

⁴La figura di Lamentone, procaccia di Venezia (I, 76), è caratteristica. Lamentone è il protagonista essenziale dello scontro tra Benvenuto e i fuorusciti fiorentini a Ferrara, un episodio in cui l'artista emerge con tutta la forza della sua *humanitas* di fronte alla volgare rissosità di quelli ("parevano un branco di porci").

⁵Anche l'episodio della beffa di Chioggia (I, 79) rientra in questa ottica: è la vendetta del "virtuoso" che rifiuta di adeguarsi alle regole arbitrariamente impostegli da altri, in nome della propria soggettiva "virtù". Le regole del gioco non possono essere stabilite che dall'uomo di genio che è il Cellini; se altri tentasse di imporglielle, questi non dovrebbe poter sfuggire alla giusta vendetta dell'artista.

⁶Quanto ai viaggi della peripatetica corte di Francesco I ("Noi andavamo drieto alla Corte, puossi dire tribulando . . . e molte volte si pativa assai", II, 10), cfr. Paris, Denieul-Cormier e Lefranc.

August Buck

Girolamo Cardano's *De propria vita*

When Girolamo Cardano, at the age of 74, began the writing of his autobiography, a work which he completed in the year of his death, 1576,¹ more than 200 years had already passed since Petrarch had initially awakened interest in the concept of autonomous individuality. It is in this early Renaissance concept that modern autobiography is founded. This attempt for self-discovery represents one aspect of what, since Jacob Burckhardt, has come to be known as "the discovery of man": i.e., man first became a "spiritual individual" in Italy—Burckhardt states—and "man discovered himself as such" (13). From the moment he became conscious of his own individuality, man fashioned this individuality into the object of his observation.

Whereas the Middle Ages had interpreted human life with a view to a common transcendental purpose ("exire a saeculo"), one now no longer asked primarily where man comes from and where he goes, but what he is and what he experiences. Thus individual life itself assumes a meaning of its own. Self-recognition, which to medieval man had merely represented an initial step toward the recognition of God, now became an end in itself, thereby secularizing the process of Christian self-examination. Thus man now drew his own conclusions about the truth of his assertions.

The kind of autobiography which originates from this questioning and which becomes one of the favorite literary genre of the Renaissance varies greatly in its motivation. It may serve as self-justification before contemporaries and future generations, or it may be written with the purpose of fathoming the self in order to explore possibilities for regulating one's life. Finally, it may also originate from curiosity about one's self-realized individuality. To the extent to which man represents not only his own individual existence but also, or rather, a point of encounter of "supra-individual contexts" (Dilthey 54), the portrayal of the self reflects the general tendencies of the time precisely by presenting one's singular life.

The history of autobiography during the Renaissance begins with Petrarch's *Posteritati* which was conceived as a way of teaching the reader about the kind of man the author was and what fate his works underwent ("ferme quisque loquitur, ut impellit non veritas sed voluptas" *Posteritati* 2). A similar reason is offered by Cardano. He wishes to give a truthful account of his life and, at the same time, counter all the slanderous statements about his person. He includes in his narrative not only the jealous criticism of envious colleagues but also the

accusations of heresy brought against him by the Inquisition, which put him on trial in 1570 and had him imprisoned for some time.

When Cardano envisions himself as a successor to the autobiographers of antiquity and patterns his own biography on Suetonius's *Lives of the Caesars* (*Vita* 1:1; 13:10), he is following the Humanist tradition initiated by Petrarch. However, whereas Petrarch's autobiography stands as evidence of a "conflict between the ideality of the Ancients and contemporary experience of reality" (Kessler 27), this conflict no longer exists for Cardano². Antiquity has ceased to serve as a binding authority without ever being replaced by other guiding ideas. Cardano expressly refuses to follow the example of Marcus Aurelius and to portray himself the way he should have been. Rather, he is concerned with his actual existence as revealed by the knowledge of the self without any embellishment.

By taking seriously Socrates' precept "know thyself," which long since had become a commonplace among moral philosophers, he attempts to do justice to it from the perspective of the natural scientist, especially as a physician. Against the wishes of his father, who was a lawyer and wanted him to follow in his footsteps, Cardano became instead a physician, because, in his opinion, medicine was a science which relied on "reason, the law of unchangeable nature" (*Vita* 10:8), unlike jurisprudence, which was based only on opinions.³ Reason draws its conclusions from the physician's observations, which constitute his experience. To it Cardano owes his mastery of diagnostics, to which he attributes his cures. Going even further, he repeatedly emphasizes the fundamental significance of experience for the understanding of man and the world around him. The observation of phenomena and their dissection into their most minute details, according to the principle of "ut omnia observarem, nec existimarem fortuito quicquam a natura fieri" (*Vita* 23:15), reveal to the careful observer the secrets of animate and inanimate nature.

Cardano observes that his own self represents a part of nature and he collects retrospectively—"aged in his search for the truth" (*Vita* 54:54)—the many observations he has made during a long life. He does not put them into any chronological order; rather, he proceeds analytically (Friedrich 276), i.e., he discusses in individual chapters the specific aspects of his personality and behavior, partially intertwined with medical, philosophical, historical, and religious thoughts. In so doing, he follows the outline of Suetonius's *Lives* and the categories of genealogy first introduced by Ptolemy (Misch 4.2:702ff.). To be sure, Cardano does not follow these divisions slavishly, for at times he creates the impression of a "disjointed effusion of his subjectivity" (Friedrich 276).

Cardano's repeatedly emphasized desire to be mercilessly honest borders on the cynical when he begins his self-portrayal with the remark that his mother tried in vain to get rid of him before his birth. Born an unwanted child during the night of September 24, 1501, shortly before 1 o'clock, the hour of his birth

assumed decisive importance to Cardano, who was an ardent follower of astrology.⁴ One sees this tendency in an early collection of horoscopes of one-hundred famous people, published in 1542/43, which ranges from Petrarch to Dürer and in which he discusses his own birth much more extensively than anyone else's, for the simple reason that it appeared exemplary to him (*De exemplo centum geniturarum* 5:517-41). In the second chapter of the *Vita* he borrows from this work, just as he also used other earlier works as sources for his autobiography. Hence numerous characteristics and traits occur here and in several other places of the *Vita* which originally stem from the exemplary birth story in the second chapter of the earlier work.⁵ The statement "Cum Venus dominaretur . . . toti figurae, et Iupiter esset in ascendente, factus sum abiectae sortis" (*Vita* 2:2) assumes fundamental importance. Thus this pessimistic note permeates the entire *Vita* in more or less pronounced fashion. Ultimately, Cardano blames the unfavorable influence of the hour of his birth for the contradictions which characterize his nature and his conduct—"omnia abrupta et interdicta consilia" (*Vita* 2:2)—and also for a lack of common sense, which fortunately was balanced by some degree of foresight. In sum, Cardano possesses a personality which is characterized by a mixture of positive and negative traits, one which cannot be easily fathomed and ultimately remains an enigma.

After a short overview of the most important dates of his public life, the portrayal of his personality commences with a description of his physique and external appearance. Without the least embellishment, Cardano paints, here and in other passages, a picture of himself as precise and detailed as possible: "Statura mediocris, pedibus brevibus, latis prope digitos, dorso eorum altiore, adeo ut vix calceos congruentes inveniam, cogererque ante illos instituere; pectore angusto aliquid, brachiis admodum tenuibus . . . collo aliquantulum longiore et tenuiore; mento diviso, labro inferiore crasso et pendulo, oculis valde parvis . . . super palpebram sinistri oculi macula lenti parvae similis . . . fronte latiore et in lateribus ubi temporibus iungitur capillis nuda" (*Vita* 5:4-5). This physiognomy without any distinctive features is coupled with a fixed stare. His voice is harsh and unpleasing to the ear (*Vita* 5:5). When he talks, it sometimes happens that he stutters (*Vita* 2:2). His gait is irregular: one moment he walks erect, but the next he is stooped over (*Vita* 21:14). His general appearance is anything but attractive.

Cardano is equally candid when he reveals his character traits. His soul is filled with passions, among which irascibility and sensuousness rank first: "Me ergo natura mea non latuit, iracundus, simplex veneri deditus: ex quibus tanquam principiis etiam profluxere saevitia, pertinacia contentiosa, asperitas, imprudentia, iracundia, ultionis desiderium etiam ultra vires" (*Vita* 10:10). To the question whether any human beings are without these traits, he answers: "Natura nostra prona est ad malum" (*Vita* 13:10). Hence Cardano also experienced within himself a proclivity to every conceivable form of vice and malice (*Vita* 13:10). While he acknowledges his shortcomings, this realization

remains of no consequence on his conduct. Without remorse he accepts the way he is. In connection with his insatiable passion for gambling, which he openly describes as dissolute, he attacks men who consciously close their eyes to the ugly sides of their lives. Whoever denies man's entanglement in his own vices also pretends not to know what he knows only too well.

Just as Cardano copes with the negative traits of his personality as something he has to live with, so too he accepts the numerous illnesses from which he has been suffering since earliest childhood: "Infirmo statu corporis plurifariam fui, natura, casu, symptomatibus" (*Vita* 6:5). In a separate chapter he enumerates all his various illnesses and describes their causes and symptoms with clinical precision (*Vita* 6). Even though he managed to cure himself in almost every case, he was nevertheless so frequently sick that pain became an ingredient of his life he could no longer do without: "experior me nunquam posse carere dolore" (*Vita* 6:6). Consequently, he voluntarily inflicts pain on himself by biting his lips, dislocating his fingers, or by pinching his skin until he breaks into tears. Indeed, physical pain appeases the pains of his soul: "in maximis animi doloribus crura verberabam virga, sinistrum brachium mordebam acriter" (*Vita* 14:11).

While speaking of his illnesses, Cardano speaks incidentally of his habits, which he promises to discuss in greater detail in subsequent chapters. Aside from physical exercises, foremost among them fencing, he cultivates playing instruments. He discusses his meals as well as his favorite foods in unusual detail, undoubtedly a reflection of his medical interest in proper nutrition, diet and the possible curative effects of food. Also his own personal tastes, however, play a role. He confesses to having a sweet tooth: "gaudeo dulcibus," namely, honey, sugar, grapes, melons, figs, cherries, peaches, and thickened cider (*Vita* 8:7).

Tasty foods and drinks are among the joys of Cardano's life, which he knows how to enjoy despite his fundamental pessimism. He enumerates these joys in the thirty-first chapter, entitled "Felicitas." A few examples from the catalog of over forty "good things" reveal a colorful hodgepodge of heterogeneous ideas concerning happiness: tranquillity, diversion, serenity, pleasant company, horseback riding, walking, piety, matrimony, music, and all those things which are beautiful to behold, among them birds, young dogs, and cats. Cardano was able to enjoy them to the highest degree only during the few years following the completion of his university studies, when he practiced as a physician in Saccolungo, a quaint village in the vicinity of Padua: "dum in oppido Saccensi fui, felix eram. . . . ludebamus, Musicae operam dabamus, spaciabamur, epulabamur . . . nullae molestiae, non timores, suspiciebamur . . . nihil fuit ea vita iucundius" (*Vita* 31:22).

Just as Cardano presents himself in a life-like fashion, he also depicts himself as a creative person. He is convinced of his genius and traces it back to his excellent gift of observation, his keen intellect, and particularly his special

mental faculties, which were beyond natural explanation and which he describes in great detail. The *splendor* (*Vita* 38:30), perfected during many years of exercise, provides him with authority, promotes his studies, and assists him greatly in the composition of scientific treatises; indeed, it appears as the epitome of human nature: “repraesentat enim omnia simul quae ad rem illa faciunt” (*Vita* 38:30). If this *splendor* cannot be divine, then it certainly is the embodiment of the highest perfection man can attain.

In conjunction with the *splendor*, Cardano lists another mental power, i.e., his *spiritus*, a personal guardian spirit on whose existence he elaborates extensively (*Vita* 47:44-45). Looking back to antiquity, he enumerates, beginning with Socrates, all the names of the great who lived, some in the company of benevolent guardian spirits while some in the company of evil demons. He thus reassures himself: “nobis ut credo bonus et misericors spiritus” (*Vita* 47:44-45). Although convinced of its presence for a long time, he fully comprehended its effectiveness only when he wrote his autobiography. The guardian spirit warns him against imminent dangers and strengthens his ability to recognize them. While the *splendor* supports him in his understanding of scientific causes, the *spiritus* opens the way to his intuitive comprehension of phenomena, to which he owes his insights into metaphysics, scientific discoveries, miraculous cures, as well as the mastery of foreign languages he supposedly never studied.

Aside from these special gifts, Cardano also possesses the gift of prophecy, which he substantiates by means of a number of examples (*Vita* 42:36-37). In addition to accurate medical prognoses, he also made political predictions which came true, for instance, the unfortunate events under the reign of Edward VI of England or the conquest of Cyprus by the Turks. Although he seeks to provide a rational explanation for this gift of prophecy by keenly taking all circumstances into account, he finally admits that some things are nevertheless unexplainable. This holds true also for his premonitions, especially the numerous dreams that came true: “Nunc, et illud de somnis quod tam vera fuerint, admiratione dignum videri potest?” (*Vita* 37:29). He is satisfied with the realization that such dreams are divinely inspired.

A certain physical phenomenon was also part of Cardano's *proprietates mirificae*:⁶ his body smelled of a mixture of sulfur and incense (*Vita* 37:28). Most notable were also his frequent parapsychological experiences, i.e., the peculiar appearances he had since childhood. Between the ages of four and seven, for instance, each morning, just before rising, he had a vision of ethereal human beings, animals, plants, musical instruments, and various buildings—a strange spectacle which the elderly Cardano remembered so vividly that he could still describe it in the greatest detail (*Vita* 37:27). Beginning with puberty, another rather peculiar vision accompanied him throughout his life: whenever he lifted up his eyes to heaven, he would suddenly see a moon directly in front of his forehead (*Vita* 37:27). Because Cardano considered himself abnormal in view of all the above-mentioned phenomena (*Vita* 37:44), not surprisingly Cesare

Lombroso, in his book on genius and madness, included Cardano among the mentally ill geniuses. However, it would be difficult, indeed impossible, to obtain a definitive picture of Cardano's psychological make-up from the available materials, since he is himself essentially our only source of information.

What impels this extraordinary man to restless activity is his quenchless thirst for knowledge, together with a passionate desire to eternalize his name: "gloriae post obitum cultor" (*Vita* 13:10). Fulfilling this desire for fame, which is so typical of Renaissance man, forms his ultimate and highest goal, both as a practicing physician and scientific researcher. The chapter dedicated to the "Cogitatio de nomine perpetuando" begins with the following admission: "perpetuandi nominis rationem, et votum, tam cito inij quam sero spectare potui" (*Vita* 9:7); for only by striving for glory does man rise above a merely animalistic existence: "Est propriam homini gloriae atque actorum studioso" (*Vita* 9:7).

Although Cardano immediately questions his admission to seeking glory—"nihil inanius ea spe" (*Vita* 9:7)—one of the most important functions of his autobiography is nevertheless to prove his fame, and hence follows the breadth of this topic. Assessing the numerous honorable offers extended to him from Italy and all of Europe to teach at universities and to practice as a physician, he proudly concludes that he is famous all over the world: "omnibus gentibus non solum notum fuisse, sed etiam totius orbis Principibus ac Regibus et Imperatoribus nomen meum" (*Vita* 32:24). To the list of malicious slanderers and envious rivals who attempted to slow his career and diminish or completely deny his successes, he juxtaposes a list of seventy-two noted scholars who judged him favorably or at least mentioned him in their writings. In doing so, he enlists authors from almost all European countries: physicians, mathematicians, natural scientists, astronomers, philosophers, jurists, and theologians of various nationalities, among them such famous men as the Dutchman Vesal, the Swiss polymath Gesner, and the German reformer Melanchthon (*Vita* 48). The value of this list is further increased by flattering oral comments which supposedly even his enemies were forced to make.

To the same purpose, he selects forty from more than one-hundred and eighty spectacular cures. Probably the most famous was the treatment of Archbishop Hamilton of Scotland, who first sought in vain a cure for his asthma from the private physicians of the French King and the German Emperor but could not be cured until Cardano delivered him of his affliction. For this treatment Cardano received a princely sum (*Vita* 40:31-34). His diagnoses always proved to be accurate. His colleagues never succeeded in proving him wrong on the basis of post-mortem examinations. Concerning his medical research, he proudly and boldly asserts that he solved, or at least addressed, approximately 40,000 major problems, as well as 200,000 lesser ones (*Vita* 44:40).

In fact, the famous jurist Andreas Alciato praises him as "virum inventionum" (*Vita* 44:40). His scientific discoveries remained by no means restricted to the

field of medicine but included other disciplines as well. Appropriate details are contained in the chapter “Quae Diversis Disciplinis Digna Inveni,” in which he deals not only with medicine but also dialectics, arithmetic, algebra, geometry, philosophy of nature, that is, physics and biology, as well as moral philosophy. All his discoveries appear equal in rank to Cardano: “nulla quasi esse scias quam praeferas inventionem” (*Vita* 44:39), which means that all the sciences he dealt with were of equal value to him and he considered them equally important for his fame.

The most convincing argument Cardano mustered in support of his fame derived from his books, which he enumerates and arranges according to subjects in the forty-fifth chapter of the *Vita* (45:40-43). This list of works must be complemented by the statements in the treatise *De libris propriis* (1:55-150).⁸ Among his scientific works are the ten folio volumes of the *Opera omnia*, with one-hundred and eleven essays of various lengths running to almost 7,000 pages. Their themes reveal a universality of scientific interests rare even during the Renaissance.⁹ For example, *De subtilitate*, probably his most famous treatise, is an enormous encyclopedia of all the natural sciences. He published on many more disciplines than the ones he claims to have studied (*Vita* 31). Thus the list encompasses algebra, arithmetic, astronomy, dialectics, geology, geography, geometry, history, mechanics, medicine, moral philosophy, music, philosophy of nature, optics, physiognomy, and psychology.

He did in fact possess a unique encyclopedic erudition, which can be best characterized with the words of Cardano's first biographer, Gabriel Naudé: “in arte propria [i.e., in medicine] praestantissimus fuisse non dubitent, ego certe primum cum, et unicum fuisse existimo, quin simul in omnibus tam egregie versatus sit, ut videatur natura exemplum in eo ostendere voluisse; maiori amplitudinis, et immensitatis doctrinae, quam homini huc usque concedere potuerit (*Vita Cardani in Opera omnia* 1, n.p.).

Cardano had an extremely personal interest in science, a concern also Goethe recognized in him: Cardano discusses sciences “everywhere in close relationship with himself, his personality, his life style, and thus a naturalness and liveliness spring from his works which attract, stimulate, refresh, and spur us on” (41:133). This bond between scientific reflections and personal experiences is manifested on the one hand by the autobiographical references interspersed among the treatments of scientific questions, and on the other by those passages of the *Vita* which have relevance to the sciences.

This concept of science, so characteristic of Cardano (see my “Cardano's Wissenschaftsverständnis”), prompts him to refer to his autobiography as the “navel of his writings” (“umbelicus scriptorum” *Vita* 45:43). In other words, the way he understands himself is an integral part of his science. Based as they are on the act of self-recognition, scientific interests are here restricted to man. Thus Cardano joins the ranks of Humanist moralists in so far as the latter engaged in unsystematic descriptions—according to the definition of Hugo

Friedrich—of “all aspects of man with respect to psychology, morality, customs, society, and politics, depending on the differences of time and place” (221).

Yet Cardano's methods are to be distinguished from those of the Humanists. Whereas they engaged in their reflections with the aid of ancient and Christian moral philosophy, Cardano employed also medicine and the sciences. These enabled him to reveal in his own self certain aspects of the *conditio humana* which the Humanists were incapable of grasping. Proceeding from the knowledge available to his time, he succeeds in opening the door for a new view of man, namely, for the scientific study of individual life.

Cardano was a man of his epoch because he participated in the rise of natural sciences in the sixteenth century. In fact, his epoch is constantly present in the experience of his active life, just as self-knowledge, as in any autobiography, occurs in the context of a particular age. His epoch, however, was marked by a spiritual, political, economic, and social crisis, into which the Renaissance had plunged since around 1530, and which more and more contemporaries had come to acknowledge. Hence derived deep changes in man's *Lebensgefühl*, and pessimism gained control and promoted a largely negative view of man in the vein of Machiavelli, who drew this picture as early as the second decade of the century: man, who is evil by nature, is driven by passions, primarily ambition, greed, and lust for power, which he seeks to satisfy without any moral qualms.

As indicated earlier, Cardano discovered the essential features of this view of man in himself but also in his contemporaries. With almost cynical joy he depicts the innate *miseria hominis* in all its repulsive variations: “Quem ergo mihi propones hominum cuiuscumque conditionis, qui secum perpetuo non deferat manticam stercoris, et matulam urinae . . . ? et plerique cum sint gratiosiores, ventrem habent verminibus refertum; multi ex his, multaeque quae placere solent, ut omnia aequa lance distribuarentur, etiam pediculis scatent; aliis alae, aliis pedes, pluribus os foetet?” (*Vita* 53:53)

The physical condition is paralleled by that of the soul: one cannot love it, because “quod animal insidiosius, improbius, fallacius est homine?” (*Vita* 53:53). Even if one sets aside those parts of the soul which are subject to passions and restricts oneself to the *anima rationalis*, its boundaries are nevertheless narrowly determined. As the sum of all individual malice and insufficiency, society resembles a bevy of raptors: “in libidinibus, rapinis, dolis, saevitiaque versantur”; or: “fastu nimio et iracundia flagrant” (*Vita* 54:54). Whoever wants to assert oneself in this kind of company must fight the hostile environment with force and return evil with evil: “In tuis rebus oppone vitium vitio . . . pertinaciae iracundiam, superbiae iniuriam” (*Vita* 50:49). This is a rule of life totally in the vein of Machiavelli: “uno uomo, che voglia fare in tutte le parte professione di buono conviene rovini infra tanti che non sono buoni” (*Il principe* 15).¹⁰

Cardano's pessimistic view of man does not blind him to the achievements of his century as an age of great discoveries and inventions and of universally visible testimonials to the greatness of the human spirit. While the ancients were familiar with only a little more than one third of the earth, he claims that the globe is now completely discovered. Obviously proud of his geographic knowledge, he enumerates a long list of names of recently discovered countries and regions. Then he touches on the great inventions of the age: "Nam qui mirabilis pyrotechnica, et fulgore mortalium, quod pernitiosius multo est quam Caelestium. Nec te silebo magne Magnes, qui non ducis per vastissima maria, et noctes tenebrosas, et tempestates horribiles in peregrinas, et incognitas regiones. Addatur . . . typographica inventio" (*Vita* 41:35). In view of these achievements which border on the miraculous, he wonders when man will conquer the heavens: "iam quid deest amplius ni Coelum occupemus" (*Vita* 41:35).

Yet, no matter how ambitious the goals of the human spirit, its achievements are ambivalent. The discovery of new countries leads to the question of just distribution, an issue which cannot be solved without serious difficulties. This consideration was underscored by events in Cardano's lifetime, and shortly afterward by the armed conflicts between colonial powers. If libraries are filled with an ever increasing number of books because of the invention of printing, this does not necessarily represent an elevation in spiritual terms. Frequently nothing new is written, but the old texts are merely copied: "animae eruditione spoliatur: Transcribunt non scribunt" (*Vita* 53:53). If one ponders the possibilities for science created by the invention of printing, then it seems odd that this century is unable to boast such a universal scholar as Theophrastus. Here Cardano untypically keeps modestly silent about his own merits in the sciences.

If, on the one hand, Cardano appears to sense the apparent symptoms of cultural decay and joins the *opinio communis* ("minuentur et contemnentur bonae artes" *Vita* 41:35), on the other hand he counts among the fortunate events in his life to be born in a century with so much progress, and he specifically speaks of a "seculum florentem" (*Vita* 53:53). In doing so, he assumes the same ambiguous posture vis-à-vis his contemporaries which he assumes toward himself. Though he doubts the lasting value of his works despite his excessive self-assurance, he still believes that man will succumb in his struggle against Fortuna in spite of his own creative powers (*Vita* 50:49).

The ambivalence of Cardano's judgments is indicative of an expression of the antithetical *Lebensgefühl* of the Baroque, which creates an inner turmoil and unrest while rendering man insecure and placing him in the condition of *instabilitas*, the spiritual hallmark of this age. Cardano is therefore convinced that throughout his life man looks in vain for a firm hold: "aliquid quod sit plenum et solidum" (*Vita* 49:47). The moment he fancies he has found it, he is disappointed and continues his search, for "semper enim aliquid deest" (*Vita* 49:47). Despite the despair of so many people, Cardano accepts life, the

contradictions in his own character and his painful experiences in the world. Consequently, in one of his dialogues with his guardian spirit he states: "scimus esse infelicitatem maiorem felicitate: hanc enim pene nullam" (*Vita* 50:51); by the same token, he exhorts us to seize upon this spark of happiness: "illud exiguum colligere ad tempus, et vitare infelicitatem" (*Vita* 50:51). Such is the wisdom Cardano exemplifies in his life and the lesson the reader can draw from the *Vita*, though its author had no desire to teach anyone: "Nostra [vita] autem . . . non doctura quemquam, sed pura historia contenta" (*Vita*, Introduction 1).

Universität Marburg

Translated by Albert Wimmer
The University of Notre Dame

Works Cited

- Buck, August. "Cardanos Wissenschaftsverständnis in seiner Autobiographie *De vita propria*." *Sudoffs Archiv, Zeitschrift für Wissenschaftsgeschichte* 60 (1976): 1-12.
- _____. "Die Medizin im Verständnis des Renaissancehumanismus." *Humanismus und Medizin. Mitteilung XI der Kommission für Humanismusforschung*. Acta Humaniora. Weinheim (1984): 181-98.
- _____. "Die Selbstdarstellung Petrarcas und Cardanos." *Formen der Selbstdarstellung: Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstporträts*. Festgabe für E. Neubert. Eds. Günter Reichenkron and Erich Haase. Berlin: Dunker und Humblot, 1956. 35-52.
- Burckhardt, Jacob. *Die Kultur der Renaissance in Italien*. Ed. W. Goetz. Stuttgart: Alfred Kröner, 1952.
- Cardano, Girolamo. *De exemplo centum geniturarum* 5:517-41.
- _____. *De libris propriis* 1: 55-150.
- _____. *De vita propria liber*. Ex Bibliotheca G. Naudaei. Parisii: 1643.
- _____. *De propria vita. Opera omnia* 1: 1-54.
- _____. *Ma vie*. Texte présenté et traduit par J. Dayre. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1936.
- _____. *Opera omnia*. Cura C. Sponii. Lugduni: 1663. (Faksimileneudruck . . . mit einer Einleitung von A. Buck. Stuttgart-Bad Cannstatt: Friedrich Frommann Verlag, 1966.)
- Céard, J. "La Notion de *miraculum* dans la pensée de Cardan." Troisième Congrès International d'Etudes Néo-Latines, Tours. 6-10 Sept. 1976. Ed. Jean-Claude Margolin. Paris: J. Vrin, 1980. 2: 661-74.
- Dilthey, Wilhelm. "Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften." *Gesammelte Schriften*. Leipzig und Berlin: G. B. Teubner, 1927.
- Fierz, M. *Girolamo Cardano (1501-76): Arzt, Naturphilosoph, Mathematiker, Astronom und Traumdeuter*. Basel und Stuttgart: Birkhäuser Verlag, 1977.
- Friedrich, H. *Montaigne*. Bern: A. Francke AG Verlag, 1949.
- Gliozzi, G. "Gerolamo Cardano." *Dizionario biografico degli italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1976.
- Goethe, J. W. *Geschichte der Farbenlehre*. In *dtv Gesamtausgabe* 41.

- Kessler, E. "Antike Tradition, historische Erfahrung und philosophische Reflexion in Petrarca's *Brief an die Nachwelt*." *Biographie und Autobiographie in der Renaissance*. Ed. A. Buck. Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 4. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1983. 21-34.
- Kümmel, F. "Aspekte ärztlichen Selbstverständnisses im Spiegel von Autobiographien des 16. Jahrhunderts." *Biographie und Autobiographie in der Renaissance*. Ed. A. Buck. Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 4. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1963. 103-20.
- Lombroso, G. *Genio e follia in rapporto alla medicina legale, alla critica e alla storia*. Torino: 1877.
- Machiavelli, Niccolò. *Il principe e discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*. Ed. S. Bertelli. Milano: Feltrinelli, 1960.
- Misch, Georg. *Geschichte der Autobiographie*. 4: 2. *Von der Renaissance bis zu den autobiographischen Hauptwerken des 18. und 19. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.: Verlag G. Schulte-Bulmke, 1969.
- Müller-Jahncke, W.-D. *Astrologisch-magische Theorie und Praxis in der Heilkunde der frühen Neuzeit*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1985.
- Naudé, G. *Vita Cardani ac de eodem iudicium*. In Girolamo Cardano. *Opera omnia* 1, n.p.
- Ochmann, J. "Il determinismo astrologico di Girolamo Cardano." *Magia, astrologia e religione nel Rinascimento*. Convegno polacco-italiano. Varsavia, 25-27 sett. 1972. Wrocław: Zakład Narodowyim. Ossolinskich, 1974. 123-29.
- Petrarca, Francesco. *Posteritati*. Ed. P. G. Ricci. *Prose*. Milano: Ricciardi, 1955. 2-19.
- Procacci, G. *Studi sulla fortuna del Machiavelli*. Roma: Istituto Storico Italiano, 1965.

Notes

- ¹All quotations are from the 1966 reprint of the 1663 edition of *Opera omnia* according to volume and page. *De vita propria liber* will be quoted in the text as *Vita* followed by chapter and page. For a bibliography of secondary sources see Gliozzi.
- ²For an earlier comparison between Petrarch's and Cardano's autobiographies, see Buck, "Die Selbstdarstellung Petrarca's und Cardano's.
- ³See the ample discussion of the issue of precedence concerning jurisprudence and medicine, the so-called *disputa delle arti*, in Buck, "Die Medizin im Verständnis des Renaissancehumanismus."
- ⁴Regarding Cardano's relationship to astrology, see Müller-Jahncke, *Astrologisch-magische Theorie und Praxis in der Heilkunde der frühen Neuzeit* 110ff.
- ⁵For a discussion of the predetermination of life through the time of birth, see Ochmann, "Il determinismo astrologico di Girolamo Cardano."
- ⁶On Cardano's concept of the miraculous, see Céard, "La notion de *miraculum* dans la pensée de Cardan."
- ⁷Concerning Cardano's career as a physician, see Kümmel, "Aspekte ärztlichen Selbstverständnisses."
- ⁸Regarding the autobiographical elements in *De libris propriis*, see G. Misch, *Geschichte der Autobiographie* 4.2: 709-15.
- ⁹"In Cardano's sehr umfangreichem Werk strömen alle Ideen der Zeit zusammen" ("All the ideas of the age converge in Cardano's voluminous work"). Fierz, *Girolamo Cardano* 7.
- ¹⁰Machiavelli, *Il principe e discorsi*. Frequent references to Machiavelli, even passages translated *verbatim* into Latin, are found in Cardano's works, especially in *De Sapientia*. See "Machiavelli e Cardano," in Procacci, *Studi sulla fortuna del Machiavelli* 77-106.

Albert N. Mancini

Autobiografia e storia nelle *Memorie* del Cardinale Giulio Bentivoglio*

1. Questa introduzione ai primi risultati di alcune ricerche da noi già da tempo avviate sulle scritture autobiografiche fra Cinque e Seicento ha un obiettivo assai modesto. Si propone esplicitamente come un momento qualificante di una serie di letture distinte, ma che riteniamo senz'altro integrabili con uno scavo in profondità, di un gruppo di testi di solito rubricati nella nostra tradizione storiografica con il termine di difficile definizione di 'autobiografia'. Viene in mente, anzitutto, la 'voce' stesa da Carlo Calcaterra per l'*Enciclopedia Italiana* che è risultata particolarmente resistente e fortemente motivata.¹ Per evitare il pericolo della troppa dispersione che minaccia ogni operazione del genere privilegeremo per un primo sondaggio degli elementi formali e tematici presenti in queste opere una di esse in particolare: le *Memorie* di Giulio Bentivoglio, composte fra il 1640 e il 1644 e comparse a stampa postume nel 1648.²

E qui vogliamo subito avanzare una precisazione che riteniamo utile non foss'altro per evitare che, sulla linea di una metodica critica oggi molto accreditata e, a nostro parere, non sempre produttiva di risultati positivi, si possano avanzare delle riserve sulla scarsa 'purezza' generica degli esemplari proposti. Vogliamo dire, intanto, che il termine 'vita' (per esempio, *La vita da lui medesimo scritta* di Gabriello Chiabrera, il *Della vita* di Secondo Lancillotti, il *De vita propria* di Gerolamo Cardano), di 'confessioni' (per esempio, *Le confessioni* di Carlo de' Dottori, ma anche *Il soliloquio* di Paolo Paruta) e di 'memorie' indicano funzioni autobiografiche varie, forme di memorizzazione assai diverse, modi e atteggiamenti di realizzazione letteraria assai distanti per origine e finalità. Ed è quindi termine da assumere in un'accezione assai vasta e aperta, secondo una prospettiva che ci indurrà a sconfinare di continuo anche nel territorio della biografia, epistolografia, diaristica e, per certi aspetti, anche nel dominio della storiografia.

Quando si parla di 'autobiografia' nella critica corrente si presuppone una problematica non tanto, o non solo, legata alla storia delle idee e della cultura più in generale, ma alle realizzazioni formali, alle tecniche narrative. Il problema del genere formale postula un'ipotesi di definizione, e cioè presume delle invarianti di base (per esempio, relazione d'identità fra autore, narratore e protagonista; speciale rapporto fra passato e presente; rapporto fiduciario dell'autore con il lettore) che permettono d'identificare scritture varie come autobiografia. L'analisi che dei nodi teorici presenti nella nozione di

autobiografia letteraria hanno fatto studiosi europei come Roy Pascal, Philippe Lejeune, George Gusdorf, Jean Starobinski o nord-americani come Francis R. Hart, William L. Howarth, James Olney, William C. Spengemann ci dispensa dall'indugiarsi. Molto in breve, la specificità di un canone autobiografico fra Cinque e Seicento non è determinabile sulla base di una categoria eterna dell'autobiografico alla Dilthey o di un paradigma valido per tutte le opere (per esempio, *Le confessioni* di Agostino o del Rousseau), ma attraverso l'analisi contrastiva, allo stesso tempo strutturale e storica, dei testi con tipologie di scritture limitrofe diverse. Il pericolo maggiore sta nella possibilità di un'astrazione o di una fuga in avanti rispetto all'autobiografia letteraria in senso stretto, che è scrittura di sé, confessione con rimandi alla storia o a volte alla cronaca, memoria vivificata da una presenza dell'io protagonista alle prese con la propria vicenda esistenziale. A nostro parere, in conclusione, una tassonomia dell'autobiografia deve essere storico-comparativa, e tenere il massimo conto dell'autobiografia come fatto d'arte.

Così con riguardo ai rapporti fra autobiografia e memorialistica secondo George May (119) la distinzione fondata sulla differenza fra opere di memoria centrate sulla persona di chi scrive e quelle focalizzate su eventi riferiti dall'autore proposta dal *Grand Dictionnaire* del Larousse³ del 1886 è ancora valida a condizione che si distingua ulteriormente fra memorializzazione: 1) di ciò che un testimone ha visto o appreso; 2) di ciò che ha fatto o detto, 3) e di ciò che è stato. Ai primi due tipi per lunga prassi si è convenuto di estendere la qualificazione di 'memorie', alla terza quella di 'autobiografia'. Questa ripartizione tripartita, beninteso, si rivelerebbe empirica o di comodo per le continue, e non fortuite, interferenze tra i tipi così delineati, e cioè fra progetto storiografico e progetto autobiografico, fra testimonianza e introspezione. Nello stesso saggio il May esplora con acutezza anche il problema dei rapporti fra il resoconto autobiografico e vari altri 'generi' o sottogeneri di narrativa storica.⁴ Un discorso che sarebbe interessante approfondire anche a proposito della storiografia del Seicento italiano. Basterà qui precisare che nel trattato *Dell'arte storica*, nell'opera dunque che, come ha giustamente rilevato Giorgio Spini (134), meglio rappresenta le aspirazioni e gli intenti della storiografia ufficiale della Controriforma romana, Agostino Mascardi (47) enumerava i diversi sottogeneri della storia come "Effemeridi, Annali, Cronache, Commentari, Vite," ma nell'analisi che faceva di ciascuno d'essi non si potrebbe riconoscere quel tipo specifico di narrativa storica identificabile sotto la rubrica di *mémoires* nel Seicento francese, con cui senza dubbio il Bentivoglio, nunzio in Francia dal 1616 al 1621, era familiare. Sarebbe impossibile indicare per il nostro Seicento esempi probanti del modello *Memorie* del Cardinale di Retz o di Saint-Simon.

Quanto al quadro terminologico, si deve subito dire che nel primo Seicento italiano non si è ancora operata una distinzione fra memorie e storia, ossia la storia pubblica o alta con la "s" maiuscola, da un lato, e fra memorie e diario dall'altro. Riducendo all'essenziale i riferimenti alle questioni di definizione e

descrizione, si noterà che il termine 'memorie' serve più comunemente a designare le operazioni di scrittura storica dei propagatori degli *arcana imperii* della nuova storiografia politica, come quelle esemplate dalle *Memorie recondite* (1677) del Siri, dalle *Memorie storiche* del Birago Avogaro (1640) e del Bisaccioni (1653).⁵ Ma il termine ha avuto corso anche nella letteratura odeporica del pieno Seicento.⁶ Su questa base incerta diventa tutt'altro che abusiva l'applicazione dell'etichetta 'diario' riprodotta in copertina, come sinonimo di 'memorie', nell'edizione di Amsterdam del 1647 dell'opera del Bentivoglio in esame.⁷

Sintomatico, ad ogni modo, ci pare il fatto che la nozione che il Bentivoglio sembra avere del 'genere' memorie, come si può estrapolare dalle brevi pagine della "Prefazione" e dalle notazioni di poetica sparse nel testo, non si discosta molto da quella che avrebbero dato i suoi contemporanei francesi. Per esempio, quella che si legge nella trattazione piuttosto elaborata dei vari sensi del termine nel *Dictionnaire* del Furetière: le memorie con la iniziale maiuscola (e, quindi, distinte dai documenti d'archivio, le memorie con la minuscola) sono "livres d'Historiens écrits par ceux qui on eu part aux affaires ou qui en ont été témoins oculaires, ou qui contiennent leur vie et leurs principales actions, ce qui répond à ce que les latins appelaient Commentaires" (Fumaroli 10-11).⁸ Il Bentivoglio con l'adozione di questa modalità narrativa esplicita con sufficiente chiarezza l'operazione cumulativa di mistione dei due tipi, coesenziali ed indispensabili, di narrazione alla prima persona che questa definizione comporta: da una parte, la 'vita' o storia della propria formazione e vicenda esistenziale da tramandare ai posteri; dall'altra, le 'memorie' in senso stretto come testimonianza di un osservatore privilegiato su eventi d'indiscutibile interesse storico. Il modello delle *Memorie* del Bentivoglio è esemplare, in questo senso, della duplicità della prospettiva: descrizione e interpretazione dell'ambiente della curia romana a fine Cinquecento; memoria del mondo esterno ed emanazione del soggetto memorante; oggettivazione dei comportamenti, delle opere ed autovalorizzazione del sé nel contesto storico rievocato. Le *Memorie* non sono, dunque, solo una memoria, ma anche un racconto e un progetto.

2. Non sarà forse superfluo sottolineare che le *Memorie* costituiscono il nucleo autobiografico principale della produzione letteraria del Bentivoglio. Alle *Relazioni* (1629) e alla *Raccolta di lettere* (1631), in cui pure abbondano significativi squarci di narrazione autobiografica, resta affidata, più in particolare, la sua ampia esperienza politica e diplomatica.⁹ Giunto al termine della sua brillante carriera, fra il 1640 e il 1644, l'anno della morte che lo raggiunge mentre su di lui si concentravano i voti del conclave convocato per la scomparsa di Urbano VIII, l'alto prelato prende a stendere la sua autobiografia rievocando le vicende, private e pubbliche, di cui è stato spettatore e spesso protagonista in un'area cronologica che occupa l'ultimo decennio del Cinquecento. Ma che valore

bisogna dare al termine 'autobiografia'? L'inizio dell'opera non poteva essere più sintomatico. Preludiando alle *Memorie* l'autore avverte di voler indulgere in una rievocazione personale da usufruire come mezzo per interpretare la propria vita: "Dopo aver'io scritto a gli altri con l'opere mie pubbliche di già più volte uscite a stampa, ho deliberato di scrivere solo per me stesso, con raccogliere in forma privata diverse particolari memorie del tempo mio, e sopra cose mie proprie, che possano di nuovo render viva, e presente, per così dire, la morta mia vita passata" (3). Dove si allude all'opera sua più notevole dal punto di vista storiografico, *Della guerra di Fiandra*, apparsa a Colonia fra il 1632 e il 1639 in 24 libri, ma anche alle *Relazioni*, così editorialmente fortunate da avere quattro edizioni dal 1629 al 1636. Più avanti nel testo, le *Memorie* sono qualificate come "segrete memorie", distinguibili dalle altre scritture storiche sumenzionate "uscite alla luce a vista di tutti" (57). Ed è chiaro che non è questione soltanto di contenuto, giacché questa esclusione di competenza dalla 'Istoria', e cioè dalla storia con la lettera maiuscola, ha conseguenze anche al livello formale, come si rileva dalla conclusione della "riflessione" sopra i casi dello sfortunato amico Giovanni Ciampoli: "Dalle materie più gravi ho voluto divertirmi a questa che ha più del domestico, e me lo permettono a pieno queste vaganti *Memorie*, là dove non ho voluto pigliarmi questa licenza sotto le severe leggi che ho religiosamente osservato nel comporre la mia belgica istoria" (77). Questa delle "vaganti memorie" è un'avvertenza della quale bisogna tener conto per non chiedere alle *Memorie* più di quello che ci possono dare. L'operazione autobiografica del Bentivoglio resta estranea all'ambizione di un componimento inclusivo ed enciclopedico ("diverse particolari memorie" si legge nella prefazione), alla propensione per l'annotazione diaristica, per la registrazione frettolosa di episodi importanti e triviali di tanta memorialistica tardocinquecentesca (Benzoni LII).¹⁰

Il carattere "meno grave", domestico della materia, l'andamento strutturale "vagante", la fruizione privata o comunque limitata ai componenti di un gruppo socialmente omogeneo di lettori sembrerebbe implicare la prevalente identità fra il narratore e il protagonista della narrazione, fra il *je* che ricorda e scrive e il *moi* che vive ed è ricordato. Ascoltiamo ancora il Bentivoglio nelle pagine iniziali: "Con le presenti memorie dunque da me cominciate ora, che sta per finire l'anno del Signore 1640, io di nuovo trovarò (se tanto però la vita mi durerà per compirle) a quei successi privati, e pubblici, fra i quali ho sin qui speso il mio tempo, benché tutti si ridurranno a privati, essendo il mio fine come ho detto di scrivere solamente a me stesso, e di ricrear quanto potrò in questa maniera per l'avvenire l'ozio, che ora godo in questa età senile di 63 anni" (3-4). Questa condizione, naturalmente, non si verifica per larghi tratti del testo, del libro II in particolare (145-257), dedicato in massima parte alla ricostruzione delle trattative fra Savoia e Francia sul marchesato di Saluzzo di cui il giovane cameriere segreto di Clemente VIII ha il pregio di una conoscenza di prima mano, con la

conseguente decisa prevalenza del progetto storiografico su quello autobiografico, per usare le cautele suggerite dai rilievi del citato May.

La memoria tende ad essere una memoria ampiamente progettuale, costruttiva più che riproduttiva al punto che un critico recente ha potuto con ragione lamentarsi che nelle *Memorie* “non vi è nemmeno abbandono, non affluire spontaneo, lieve ricordo” (Turchi 80). Il tempo autobiografico si distende dal presente al futuro quasi che la materia, in una prospettiva cronologica così ravvicinata, si presuma accessibile, alla portata dell’esperienza del lettore. Raguagliando, per esempio, sul ruolo del segretario Villeroy nella controversia fra Savoia e Francia, il memorialista riferisce sui suoi contatti personali con l’importante personaggio anni dopo: “Benché quindici anni io lo trovai vivo nel mio giungere in Francia e vigoroso tuttavia nel sostenere quell’ufficio, al quale diede fine con la morte l’anno seguente”(227). Altrove la testimonianza è più specifica come nei seguenti stralci: “. . . ma io procuravo che ambedue (gli ambasciatori Ximenez e Plafoz) m’insegnassero la lingua spagnuola come fecero e con mio grandissimo beneficio per l’occasione che ebbi di metterla in uso quando io fui mandato nunzio alla corte di Fiandra” (117); “E meritavasi veramente dal cardinale Andrea tutte queste dimostrazioni, perché egli fu prencipe di rara pietà e dotato di molte altre singolari virtù, come le cose da me narrate in particolare nella mia *Istoria di Fiandra* hanno potuto fare molto chiaramente conoscere” (126). Motivi imperativi di spazio c’impediscono d’indagare più diffusamente la dialettica che si viene così a creare nel testo fra tempo ‘interno’ e tempo ‘esterno’, garante della verità e giudice *sine ira et studio*, come dicevano gli storici di professione. Ma si registrano almeno come spie e suggello dell’autoconsapevolezza del memorialista alcune poche formule di transizione, la cui funzione è analoga a quella degli appelli all’auditore nei poemi narrativi: “Ma venendo alle cose che in Ferrara passavano allora” (21); “ma tornando alla mia narrazione” (25); “tornando dunque a me stesso e alla introduzione in palazzo” (96); “alle memorie di questo secondo libro darà principio quella dell’anno santo” (119); “ma di questo successo io tratterò più diffusamente nelle mie memorie particolari della mia nunziatura di Francia, se piacerà a Dio di concedermi tempo ed agio a bastanza di poter impiegarmivi” (179). Il rischio della divagazione è evitato, o almeno fronteggiato, attraverso gl’interventi di un *io* narrante che scandisce il passaggio nel testo da un episodio all’altro, fornisce ragguagli di ricordo, evidenzia i dati essenziali del racconto.

Da queste citazioni e dalle molte altre che si potrebbero stralciare risulta evidente che nel progetto autobiografico del Bentivoglio il ruolo del lettore ‘implicito’ è percepito come molto importante. Il dialogo del prestigioso prelado con destinatari immaginati, interessati e competenti, anch’essi appartenenti ai ceti dirigenti, e la considerazione delle loro reazioni (il jaussiano ‘orizzonte d’attesa’) danno conto nelle *Memorie* della fitta rete di allusioni, sottintesi, sfumature volte a coinvolgere i lettori in quella che è un’esperienza cooperativa. Come si è già detto, le *Memorie* non sono soltanto una ‘vita’, il giornale

retrospettivo degli inizi di una brillante carriera: si prospettano anche come una 'memoria', un documento di storia politica e culturale, un resoconto di esperienze, osservazioni, incontri avvenuti durante un periodo specifico e i nomi dei suoi protagonisti sono per la maggior parte potenti che con la loro attività, con il loro lavoro, con il loro prestigio contano nel mondo che conta. A questo gruppo il Bentivoglio apparenza volutamente il suo *io* narrante. Il dialogo con il lettore, a voler essere più precisi, è condotto da un memorialista che conta su di un denominatore comune d'interesse e d'intendimento. Di conseguenza, il termine 'memoria' si deve intendere non nel senso di esposizione oggettiva, accertamento a livello documentario di determinati avvenimenti, ma come autenticità, responsabilità dell'impegno rammemorante: rammemorazione iscritta in un discorso narrativo sempre controllato dall'autore che non cessa di accreditare la presenza di una sua memoria degli eventi di cui è stato testimone diretto o indiretto.

L'autore nel suo patto con il lettore, per riferirci ancora alla terminologia d'uso in questi studi, si premura ripetutamente di avvisare che nello stendere le *Memorie* ha cercato di rispettare la verità. Esempio, a tal proposito, l'esordio della sezione del libro primo che presenta una serie di ritratti dei membri più autorevoli della curia al suo arrivo a Roma: "Vanità sarebbe il voler parlar di tutti, onde io mi restringerò a trattare solamente di quelli che si trovavano allora in Roma e che per nobiltà o per gran virtù, o per l'una e per l'altra qualità insieme, si reputavano i più cospicui, senza però tacere imperfezioni ancora delle quali venivano comunemente notati alcuni" (43); o la conclusione del ritratto del Cardinale Francesco Sforza: "Onde io non avrei voluto aver questa occasione di riferire con tante sì belle parti tant'altre sì difettose d'un cardinale di quella casa. Ma il candore della purità e quello insieme della mia penna deve essere da me ritenuto qui nel teatro di me medesimo, e di quelle mie segrete memorie, non meno di quello che io abbia professato nell'opere mie uscite alla pubblica luce a vista di tutti" (57).¹¹

E ad una prevedibile obiezione, in questo dialogo con dei destinatari interlocutori, quella di aver ricostruito il decennio 1590-1600 tutto alla luce di ciò che era divenuto, l'autore risponde, per citare ancora dalla prefazione, riaffermando la consapevolezza dell'importanza delle sue scaturigini, la convinzione che preordinava ed interpretava fatti ed esperienze per lui importanti di quella biografia e della situazione culturale della fine del secolo: "Così ingannando me stesso, proverò di nuovo i tempi miei scolareschi di Padova; tornerò a quei primi della corte di Roma; quindi uscirò d'Italia; passerò più volte l'Alpi ne' miei viaggi di Fiandra, e di Francia: rinoverò le mie scene pubbliche nell'una e nell'altra di quelle due nunziature; ritornerò a Roma poi cardinale; rigoderò il medesimo onore da principio" (4). Converrà beninteso tener conto del fatto che il progetto editoriale su delineato, che presiede all'opera e l'informa di sé, rimase incompleto. Interrotta all'anno 1601, essa più che la storia della sua vita si prospetta come la storia della sua formazione intellettuale e professionale.

Il memorialista interpreta e preordina il suo passato in relazione al futuro, rimanendo tuttavia legato al passato, per cui il giovane prelado chiarisce il potente cardinale e il cardinale chiarisce il giovane prelado. Al limite, la ricostruzione storica, la 'memoria' dunque come testimonianza di un osservatore privilegiato su eventi di indubitabile interesse storico, permette la compiaciuta illustrazione dei propri meriti, l'individuazione delle virtù costitutive della sua grandezza. L'autovalorizzazione si consegue rivisitando la propria vicenda, ricostruendola. E se nelle *Relazioni* e nelle *Lettere* l'io narrante-protagonista o si limita ad un'esperienza puramente privata o viene assorbito dalla sua funzione pubblica, qui esso combina spesso le due in un'unità inscindibile. Questa coincidenza di autore e personaggio, di memoria e scrittura, di presente e passato si verifica nelle *Memorie* nei momenti più intensi del flusso rievocativo. Ad esempio, nella rievocazione dell'ambiente studentesco patavino (5-7, 26-30), nella commemorazione del card. Antoniano (72-74), nella rievocazione del giubileo (119-123).

3. Fin qui l'io narrante non ancora dunque il *moi*, e cioè il personaggio creato, l'autoritratto che il Bentivoglio disegna nelle *Memorie*, problema critico fondamentale per ogni 'vita' o autobiografia. All'evidente premessa dell'operazione memorialistica del valore di ammaestramento attribuito dall'autore alla storia sua e dei suoi tempi, ne corrisponde un'altra che riguarda più particolarmente la sua persona, e cioè l'immagine di sé stesso che l'opera deve trasmettere al lettore. In quest'ultimo riguardo, l'opinione autorevole del Tiraboschi (415) resta stimolante per la coerenza con cui sostiene un'interpretazione letterale delle *Memorie*: "Egli di fatto si scuopre in esse (le *Relazioni*, le *Lettere*, e le *Memorie*) uomo di maturo ingegno, osservator diligente, avveduto politico, e fornito di tutti que' pregi che propij sono di un ministro e l'onore ch'egli ebbe di essere accettissimo a quei sovrani da' quali fu impiegato o presso i quali egli visse ci fa vedere che, quale il mostran le sue opere, tale era veramente". Nello stesso passo viene da ricordare, tanto sembra cadere a proposito, il commento dello stesso Tiraboschi in risposta al giudizio sostanzialmente riduttivo *Della Guerra di Fiandra* del Gravina ("scrittore leggiadro, ma povero di sentimenti e parco nel palesare gli ascosi consigli da lui forse più per prudenza taciuti, che per perizia tralasciati"): "A me par certo ch'ei sia ben lungi dall'esser povero di sentimenti; e che anzi il difetto di questo celebre storico sia quello di affettare ingegno scrivendo, e l'usare troppo frequentemente le antitesi e i contrapposti, senza però cadere in quella gonfiezza di stile sì comune agli scrittori di que' tempi. Riguardo agli ascosi consigli, a me pare che ne dica quanto a un saggio storico si conviene, e che nulla egli ometta di ciò che a conoscere le seguenti origini di più memorabili avvenimenti può essere opportuno" (419). Riconoscimento interessante, dicevamo, sia come documento di una certa congenialità stilistica fra i moralisti

e storici 'moderato-barocchi' della metà del Seicento e gli scrittori del pieno Settecento più sobri ma anche attaccati alle tradizioni della nostra prosa illustre; sia, e soprattutto, come accenno a un compromesso che resterà tipico della critica moderna: compensare con l'approvazione dell'artista l'incomprensione o l'ostilità per il ministro e il diplomatico pontificio. Citabile, altresì, il giudizio del più recente curatore del testo, il Panigada, secondo cui alle *Memorie* giova "una certa graziosa vanità, che ritrae non antipaticamente il carattere dell'autore" (450). E' perfino troppo facile ritorcere che sarebbe ingannevole credere fino in fondo, e valersene, a quella semplificazione bonaria e moralistica del Bentivoglio spettatore attento, saggio curioso ("e verrebbe in qualche punto spontaneo l'esclamare: simpatici questi sfoghi di vecchi d'alto ingegno, che ormai compiuto tutto il ciclo dell'esperienza, hanno pur notato tutto ciò che la vita ha di amaro e di triste, e quanto esige di sacrificio", 450-451). Concorre al ritratto esemplare di un Bentivoglio ottimista, animato da quel "benigno epicureismo cristiano" (431) diffuso nell'ambiente della curia dei primi decenni del Seicento anche il Flora che ne sottolinea l'ambizione alla misura lunga all'interno della stessa tradizione storiografica coeva (424). Più di recente, il Turchi, che ha scritto pagine di rilievo intorno alle *Memorie* e alle *Lettere*, ha cercato per conto suo di aggiungere ombre e chiaroscuri all'immagine di un Bentivoglio uomo di ampia e varia esperienza di vita. Secondo il Turchi, la figura dell'autobiografo si caratterizza "per un suo modo di agire ovattato, per il gusto che egli sa trarre dalle sue impalpabili trame". Le *Memorie* non riescono a compiersi come autobiografia: "Compiaciuto e ambiguo protagonista delle *Memorie* e delle *Lettere* è essenzialmente lo scrittore, per quanto a volte un gusto artificioso più che discreto sappia velare una tale disposizione e possa dare l'illusione di una obiettività che non esiste. In effetti il Bentivoglio è mosso da una sorprendente cura nel prospettare la propria persona come da una parte volta ad interessi esclusivamente spirituali (nelle *Memorie*), dall'altra, come incline ad un oblio di se stessa in funzione dell'interesse della chiesa (nelle *Lettere*); ma il giuoco interno a cui soggiace la sua scrittura è sin troppo evidente e usufruisce di un linguaggio ligio a una cerimoniosa presentazione di se stesso" (83). Un discorso cautelativo, questo del Turchi, certo necessario, ma forse troppo riduttivo, condotto con un'ombra di antipatia quasi che ogni più seria considerazione dell'immagine tradizionale del Bentivoglio storico sorprendentemente obiettivo delle guerre di Fiandra (Asor Rosa 120; Jannaco 726), uomo in apparenza distaccato, chiuso nella corazza della sua professionalità sia bloccata dallo spirito d'ordine, di prudenza, se non di conformismo che qualifica in senso negativo, quasi di ipocrisia cortigiana e curiale, l'ostentato ottimismo del Bentivoglio autobiografo. Si può dire che giunga a termine qui, nelle *Memorie*, l'ultima delle sue opere apparse a stampa, quel processo di sdrammatizzazione, già distinguibile nelle *Guerre*, per cui giudizi ed eventi trovano il loro giusto peso, in una distanza prospettica che permette di riconoscere nel passato le ragioni del presente. Anche l'immagine di un Bentivoglio uomo di consumata saggezza, "una saggezza tutta

di coinvolgimento mondano, volta ad insegnare a uomini di corte o di curia a vivere a livello di potere” (Biondi 1088), è frutto di una costruzione del memorialista in cui si mescolano candore e calcolo.¹²

Le pagine che il Bentivoglio scrive sul Ciampoli, Galilei e Boccacini offrono un esempio interessante di scrittura che ha molto in comune con l'intento di disciplinamento psicologico e letterario proprio dell'autobiografia moderna. Né c'è da stupirsi se queste pagine sulle relazioni con personaggi controversi frequentati negli anni della giovinezza si prestino a letture molto divergenti. Del Ciampoli, poeta e uomo di curia, il Bentivoglio ci ha lasciato un ritratto, steso in controluce alla “commemorazione” del cardinale Antoniano, complessivamente negativo ma non caricaturale come hanno invece fatto altri scrittori coevi, per esempio il Frugoni e l'Eritreo.¹³ Riflettendo in retrospettiva sulla storia personale dell'amico (“Ma qui è forza ch'io faccia riflessione sopra un amico mio gran letterato di questo tempo e di questa corte”), il memorialista conclude che in lui ordinariamente si vedeva operare l'ingegno assai più che il giudizio: scrittore di indubbio talento aveva raggiunto in poco tempo alla corte pontificia una posizione invidiabile e promettente per gli avanzamenti di carriera che si potevano anticipare, ma era incorso nelle giuste ire del papa per “vari suoi portamenti ne' quali si poteva dubitare s'egli mostrasse vanità maggiore d'ingegno o maggiore imperfezione di giudizio” (74-77). Le corti papali fra Cinque e Seicento, è noto, erano divenute per i più, se non per tutti, il luogo di una subordinazione stabile.

La motivazione autogiustificatoria si coglie ancora meglio nel commento sul secondo processo al Galilei nel 1633, un episodio particolarmente penoso per il Bentivoglio che si vanta di aver preso dallo scienziato lezioni private sulla “sfera”: “Dio sa quanto mi dolse di vederlo riuscire un Archimede infelice per colpa di lui medesimo in aver voluto pubblicare sulle stampe le sue nuove opinioni intorno al moto della terra contro il vero senso comune della Chiesa. Opinioni che lo fecero capitare qui nel santo officio di Roma dove allora io esercitavo un luogo di supremo inquisitore generale, e dove procurai d'aiutare la sua causa quanto mi fu possibile” (97). Dove l'accento batte sulla mancanza di intuito politico, di senso di tempismo piuttosto che sulla validità scientifica delle scoperte ed ipotesi astronomiche dell'illustre scienziato. A livello di storia ‘privata’, una “riflessione”, sostanzialmente eguale, è quella che affiora alla mente del memorialista commentando nella stessa pagina sulla morte sospetta (“eccitata più che naturale”) a Venezia del Boccacini, del cui insegnamento e della cui familiarità si era giovato durante la sua prima dimora romana: la causa della sua prematura fine sarebbe da cercarsi in “quel suo gazzettante immaginario e sì misteriosamente burlesco Parnaso,” nella temerità ed imprudenza di quei “misteri burleschi” alludenti a personaggi ed eventi coevi (97). Coerente e dinamica, non contraddittoria, risulta così la conclusione della digressione: i più grandi ingegni, i Galilei e i Boccacini, diventano pericolosi agli altri, e a se stessi, quando “il giudizio non gli regge e la bontà non gli accompagna” (97).

La lettura di queste e altre pagine aneddotiche nelle quali rivivono, ritratti argutamente, personaggi di amici e conoscenti autorevoli può suggerire qualche considerazione. Intanto: i ricordi su questi personaggi, gli aneddoti narrati costituiscono uno dei pregi maggiori delle *Memorie*. E ancora: l'assunzione di dati provenienti da un'esperienza 'domestica', sofferta, implica nello scrittore un grado più alto di consapevolezza di fronte ai problemi della propria biografia, una presa di coscienza di fronte ai problemi del sistema politico e culturale in cui opera; e entro certi limiti, la possibilità di dare un significato e una dignità autonoma al proprio lavoro di memorialista. La figura del personaggio Bentivoglio che lo scrittore ha consegnato alle *Memorie* è molto più complessa di quella che spesso è stato ripetuto dalla critica. La sua non è quella dell'equilibrio e della prudenza come virtù psicologiche: quella che può sembrare prudenza eccessiva, calcolo opportunistico è invece una scelta precisa scaturita dalla consapevolezza che l'autore aveva di se stesso. Nel maneggiare la scottante materia contemporanea, è attento a non urtare sensibilità, a non irritare suscettibilità ma non esita poi ad esprimere nelle pagine delle *Memorie* sue eventuali punte contestative, a rilevare per esempio gli errori del nepotismo e le aberrazioni dell'ambiente prelatizio.¹⁴ Ma anche ciò ci conferma che il memorialista intende offrire di sé una rappresentazione che insista sulla stabilità e coerenza dell'ideologia di cui egli era diffusore e funzionario, sulla sua 'organicità' d'intellettuale e d'uomo di curia. Ed è merito innegabile dello scrittore che sia riuscito ad imporre ai posteri (e siamo ritornati, concludendo, al giudizio del Tiraboschi) le idee che voleva sia sul livello biografico (l'immagine ufficiale del grande prelado competente e 'navigato') che storico (l'opera come evocazione fedele della sua vita e della storia del suo tempo).¹⁵

4. Adesso un cenno alla trama, all'andamento della struttura. Evitando, per economia di spazio, di trascrivere l'indice dei capitoli, scorriamo l'ordine degli argomenti per dare un'idea della struttura tematica dell'opera: si parte con la rievocazione del periodo degli studi all'ateneo patavino (1594), e si passa alla presentazione di scorci di vita politica contemporanea: la devoluzione della natia Ferrara (il "glorioso acquisto") alla S. Sede (1598); la "splendidissima entrata" di Clemente VIII a Ferrara e subito il racconto si ferma sulle occasioni del giovane patrizio rientrato fra le patrie mure di segnalarsi presso il cardinale-nipote e il papa stesso, e di ricevere da essi le prime assicurazioni di successo nella carriera ecclesiastica. Il capitoli IV-IX del primo libro sono dedicati alla ricostruzione del clima culturale e politico dell'ambiente romano ai tempi del suo primo soggiorno, alla formazione della sua personalità intellettuale e professionale. Il secondo libro ripercorre gli eventi politici maggiori che rispecchiano esemplarmente le esperienze e le ansie del giovane cameriere segreto: il giubileo, i preparativi per due matrimoni principeschi (fra Ranuccio Farnese e Margherita Aldobrandini, pronipote del papa) e reali (fra Enrico IV e Maria de' Medici),

infine la storia di un conflitto politico e militare internazionale, la guerra di Saluzzo tra Enrico IV e Carlo Emanuele I di Savoia che si conclude con il trattato di Lione nel 1601. Basterebbe questo indice di argomenti con il tipico trascorrere dal micro al macrocosmo, dalla 'vita' alle 'memorie' per collocare l'opera in quella produzione storiografica del primo Seicento in cui appaiono il riflettere ragionato, l'interiorità, il senso delle sfumature che sono proprie della modernità. Dalla scena di fondo provinciale (Ferrara, Padova), dalla storia familiare (i Bentivoglio di Ferrara) e personale in chiave di supporto esemplificativo si scivola in quei territori della cronaca politica e mondana e del quadro d'ambiente cortegiano dove ogni gesto ed ogni ricordo diventano scrittura. Atteggiando ad ogni istante la propria voce ad un'intonazione alta, uniforme, nello stile classicheggiante dell'epoca,¹⁶ il Bentivoglio mescola con calcolata disinvoltura materiali documentari della storia contemporanea (per esempio, gli eleganti e cesellati ritratti dei prelati più preminenti del collegio cardinalizio nel 1600, 43-61), biografici (per esempio, le amicizie contratte da studente allo Studio di Padova, 26-30), letterari e critici (per esempio, la digressione sull'arte dello scrivere storia con le lodi del Mascardi teorico e le riserve sullo Strada storico, 98-113).

Il milieu degli eventi ed aneddoti riferiti dal Bentivoglio non è quello della declinante società feudale francese delle citate memorie del Saint-Simon, ma quello non meno agonistico della corte romana, per intenderci della Roma—corte e Roma—cultura della piena e reale Controriforma, ritenuta la sede idonea a realizzare le aspirazioni politiche e mondane degli uomini di cultura e di lettere negli ultimi decenni del Cinquecento.¹⁷ La corte pontificia viene designata dal memorialista con una parola chiave della sensibilità e cultura barocca come una "scena", un "teatro", cifre di una concezione del vivere soggetto a continue incertezze e imprevedibili mutamenti, ma anche di una prospettiva scenografica dei fatti dell'alta politica. Così a conclusione della rappresentazione della "casa" di Clemente VIII, presso la quale il giovane Bentivoglio era stato collocato come cameriere segreto, leggiamo: "Questa era in ristretto la scena dentro al palazzo del papa e fuori di esso in casa degli altri suoi più congiunti, quando io venni a Roma e cominciai la mia introduzione alla corte" (42). Dalla suggestiva apertura sul microcosmo dei palazzi del papa e dei nipoti, il discorso si sposta sul macrocosmo: "Vengo ora alla scena generale della corte. Fa in essa le prime parti il sacro collegio de' cardinali; quindi segue l'ordine della prelatura e poi l'altre persone inferiori de' cortegiani. Ma quest'ordine più commune si vede riuscir quasi continuamente il più principale, facendo in esso Roma il suo sforzo maggiore delle maggiori meraviglie. Qui lottano sempre insieme la virtù e la fortuna, qui veggonsi i maggiori sforzi dell'una e dell'altra, e di qua insomma fannosi quei sì frequenti passaggi alle prelature alle mitre alle porpore e alle supreme tiare" (43).¹⁸ Questa realtà diviene il laboratorio e al tempo stesso il referente ideale delle *Memorie*: "Ne' teatri di tutte le corti rare volte si possono fare corrispondere di presenza le azioni alla fama che le precede; ma questo si vede

succedere specialmente nella corte di Roma, la quale per tante nazioni che vi concorrono, e per tanti e sì acuti ingegni che la censurano, forma di più teatri, per dir così, un teatro sommamente difficile da sodisfare” (46).

Non c'è dubbio che questo brano e gli altri simili che potremmo citare contengano in sintesi alcune delle fondamentali costanti etico-politiche dello scrittore: il vivere è continua sorpresa, ogni fatto è gravido delle più imprevedute conseguenze; la responsabilità di un evento storico è sempre plurima, e pertanto mai calcolabile con assoluta certezza. D'altra parte, accanto a questo senso diffuso della casualità e mutevolezza della vita individuale, che potrebbe portare a una sorta di scetticismo fenomenistico, c'è, non scalfita da dubbi, la convinzione che la storia delle istituzioni, della vita civile e politica costituisce un impareggiabile magistero, permette all'uomo di mantenere e di conservare un qualche controllo sul mondo dell'esperienza. La proposta del memorialista suggerisce l'importanza della componente della socialità nell'elaborazione del progetto formativo. Hanno in proposito, pur nella loro brevità, carattere paradigmatico nel coevo contesto politico, religioso e culturale i ritratti dei cardinali Silvio Antoniano (72-74), Roberto Bellarmino (77-79) e Giovan Pietro Maffei (98-101), con segni di intimità affettuosa e devota nel primo, di ammirazione deferente negli altri. Nel racconto affidato alla rammemorazione il giovane patrizio ferrarese trova nella curia papale di fine secolo un ambiente consono alle sue aspirazioni, una scuola dove imparare le lezioni che dovranno valergli la “virtù” necessaria per le prove impegnative della sua brillante carriera ecclesiastica e della sua esperienza letteraria. Il valore di ammaestramento attribuito dall'autore alla memoria storica impedisce che lo spesso proclamato e indubbiamente sentito senso della contingenza delle cose si esaspera in sentimento tragico, che di fronte ad esso ogni prudenza si renda inutile. Egli scrive infatti della sua giovanile infatuazione per gli studi di storia al tempo della sua gioventù studiosa: “Fin d'allora io godeva con sommo piacere di trovarmi a quelle tante e sì varie scene di casi umani che dall'istoria si rappresentano; dall'istoria, dico, la quale unendo le memorie sepolte con le più vive, e i secoli lontani co' i più vicini a guisa di scola pubblica in mille efficaci modi ammaestra i precipi ammaestra i privati, e fa specialmete conoscere quanto uguale e giusta con tutti sia l'alta mano di Dio, e quanto più fra le miserie che fra le felicità ondeggi l'uomo in questo sì naufragante commune egeo della vita mortale” (6).

Le Memorie, l'ultimo scritto del Bentivoglio, edito quando l'autore era ormai morto da tre anni, costituiscono, in conclusione, il documento più ragguardevole della storia di una formazione culturale e professionale, della rievocazione degli inizi di un'eccezionale carriera ecclesiastica e diplomatica fra Cinque e Seicento. Tuttavia, i pochi studiosi che si sono occupati di recente dell'opera, dallo Jannaco alla Doglio al Merola, hanno sottolineato il fatto che, completata nel libro primo la rievocazione della corte romana ai tempi del noviziato del memorialista, si accelera lo sfaldarsi e il corrompersi dell'impostazione autobiografica del discorso narrativo. Non del tutto chiara rimane in questo

modo—due parti enormemente divaricate nel corpo dell'opera—la singolare efficacia rappresentativa delle *Memorie* nella duplice sua prospettiva di descrizione-interpretazione ed organizzazione del mondo della curia a fine secolo. Se questa, la storiografia diplomatica (Merola 638), o meglio la trattatistica diplomatica (Doglio 277) è la direzione verso cui scivolano le *Memorie* quasi per una ricaduta nelle abitudini espositive del diplomatico (Jannaco 725), lo sforzo mancato dell'autore di fondere i due tipi di discorso autobiografico, la 'vita' e le 'memorie', è forse più segno d'insufficiente realizzazione artistica che di scelta consapevole di una strategia narrativa nuova. Alla fine del libro primo, la narrazione diventa più una specie di memoriale che una vera e propria 'vita' per ragioni che vanno ricondotte alla natura composita del progetto autobiografico generale, e non completamente realizzato, come s'è detto, del Bentivoglio. Con il trascorrere degli anni l'autore-protagonista delle *Memorie*, decano del collegio, cardinale prenestino, finalista nel conclave per la successione di Urbano VIII, è diventato lui stesso soggetto di storia, e non ha quindi motivo di abbandonare il discorso di sé quando inizia la cronaca degli avvenimenti del 1601 allargata ora da Roma all'Italia e all'Europa occidentale. L'eccezionalità dell'esperienza del Bentivoglio, testimonia privilegiato delle tortuose trattative fra Savoia e Francia, si riflette nella consapevolezza della rilevanza della materia, inedita e sfuggente alle comuni fonti della indagine storica, nel bilancio della propria vicenda culturale ed esistenziale. Onde la preoccupazione del memorialista di renderla accessibile "con ogni chiarezza ma insieme con ogni brevità" (145), con un'esposizione puntigliosamente documentaria ai suoi lettori ideali, gente di curia, convocati ad apprendere le regole del negoziare diplomatico: "Ad osservare il principio il progresso e il fine di questo maneggio che aveva tirati a sé gli occhi d'ognuno, io mi applicai specialmente allora con ogni più viva industria e curiosità. Pareva che fosse mia gran ventura in quel mio primo anno di corte l'essere spettatore d'un sì alto successo, ed il poterne raccogliere un sì gran frutto per l'occasioni nelle quali fosse piaciuto a Dio in altri tempi di farmi passare dalla vita privata a qualche publico ministero. Né rimasi ingannato da questa opinione, perché più volte nelle mie nunziature di Fiandra e di Francia, ma particolarmente in Francia, quelle notizie mi riuscirono poi fruttuosissime in diversi affari di gran momento, nei quali io ebbi occasione d'adopparmi" (145-146).

Non si tratta, in breve, di smembrare le *Memorie*, ma di riconoscere che in questi tratti strutturali emerge la piena pertinenza formale del progetto autobiografico del Bentivoglio. In effetti, alla minuta degemematica degli eventi relativi alle trattative fra Savoia e Francia nei capitoli IV, V e VI si alterna l'assiomatica delle sezioni valutative nelle forme tradizionali della digressione, del discorso ma soprattutto del ritratto (per esempio, il passaggio del Moncenisio, 215-217; il banchetto nuziale reale a Lione, 235-236; il ritratto di Carlo Emanuele di Savoia, 170-171; quello del conte di Furentes, 201). Né lo spessore del discorso narrativo si esaurisce nella modalità storiografica; non si

possono ignorare le osservazioni o riflessioni su se stesso che il Bentivoglio ci ha pur lasciato nel libro secondo, una forma di ripensamento sul significato delle passate sue esperienze culturali e di vita (ad esempio 171, 193-194, 230).

Se dal piano delle strutture narrative torniamo ora nuovamente, per concludere, a quello biografico, non può sorprendere, dopo quanto s'è detto, che il senso dell'esercizio autobiografico del Bentivoglio vada ricercato prima di tutto in una motivazione autogiustificatoria, anche autoapologetica: l'autore-protagonista è degno della straordinaria carriera ecclesiastica iniziata negli anni novanta nella Roma del Baronio e del Bellarmino, nella Roma del grande rilancio della diplomazia della Controriforma.¹⁹ *Le Memorie* si aprono (e siamo ritornati al preambolo dell'opera da cui ha preso avvio questa nostra lettura) con un bilancio complessivo in cui le considerazioni sui possibili errori commessi e sulle difficoltà incontrate sono temperate dal bisogno di un'autovalorizzazione del sé nella comunità cortigiana e nella gerarchia ecclesiastica: "Nel dovermi comparire innanzi agli occhi queste *Memorie* mi si porgerà senza dubbio gran materia di soddisfazione, ma insieme ancora di pentimento"; la soddisfazione di essere stato chiamato "a così nobile servizio", alle due nunziature della Fiandra e della Francia, ma anche il dubbio di "aver mancato in non corrispondere a tali grazie nel servizio della sua Chiesa come dovevo" (3). Per questo riguardo, dei vari motivi in cui si articola l'importante prefazione quello della vanità delle cose umane, della labilità di ogni evento assume un accento particolare, perfino ambivalente, ma non necessariamente banale o insincero: "e finalmente mi accorgerò non d'essere in questa maniera tornato a vivere, ma più tosto un'altra volta a morire; perché in effetti spari, e sta irrevocabilmente in man della morte tutto quel tempo, che è scorso della mia vita passata sin a quei miei giorni presenti. Almeno mi servirà una tal sorte di finto inganno per conoscere di nuovo tanto più il vivere del mondo: scena appunto d'inganni: laberinto d'errori: mare più infido quando è più quieto; e che a ben navigarlo non basta il sapere umano, se non lo sostiene principalmente il favore divino" (4). Un motivo che affiora anche altrove nel libro (68-69, 94-95), con una certa ambivalenza, dicevamo, rispetto alla positiva lezione di ottimismo nell'ortodossia tridentina che il lettore trova nel quadro presentato come si è visto più sopra. Una diffrazione che non si nota in altri scritti autobiografici composti nell'arco di tempo considerato, quali *Il soliloquio* del Paruta e *Le confessioni* del De' Dottori o la meno nota *Lettera agli Accademici del disegno* (1582) di Bartolomeo Ammannati, esemplari di un'altra prospettiva autobiografica sostanzialmente diversa che privilegia il ripiegamento su sé in senso moralistico-religioso dell'autore-protagonista. Senza troppe forzature si può dire, in conclusione, che la chiave dell'autobiografismo del Bentivoglio sia proprio qui: nella definizione, attraverso la riflessione retrospettiva, di una vicenda esistenziale e professionale scandita da una serie di prove superate; nella convinzione di poter consegnare ad un pubblico, accuratamente scelto, una sua verità, oltre che privata, pubblica, in qualche modo esemplare. Ed è appunto il caso del Bentivoglio, commenta Mario

Rosa (308), ad introdurre “per noi emblematicamente i problemi connessi del grande intellettuale fra tardo Rinascimento e Barocco e della funzione della Chiesa come centro di attrazione che sposta gli equilibri di un società di uomini vestiti di porpora” secondo l’efficace immagine suggerita in un celebre saggio di Carlo Dionisotti. Quello che in definitiva conta per lo storico del genere letterario “autobiografia” è che in ogni momento quella storia unica, soggettiva, a riguardarla retrospettivamente, si sia dimostrata degna di ricostruzione narrativa, narrabile così da innervare il suo significato con le ragioni dell’arte.

The Ohio State University

Opere citate

- Asor Rosa Alberto, “La storiografia e Paolo Sarpi”, in *La letteratura italiana. Storia e testi. Il Seicento*, vol. 5, t. 1, Bari, Laterza, 1974.
- Belvederi Raffaele, *Guido Bentivoglio e la politica europea nel suo tempo 1607-1621*, Padova, Liviana, 1962.
- Bentivoglio Guido, *Memorie e lettere*, a c. di Costantino Panigada, Bari, Laterza, 1934.
- _____, *Opere del cardinale Bentivoglio, cioè è, Le relationi di Fiandra, e di Francia, L'Historia delle guerre di Fiandra e le lettere scritte nel tempo delle sue nuntiate*, Parigi, Appresso G. Iost, 1649.
- _____, *Raccolta di lettere scritte dal cardinale Bentivoglio in tempo delle sue nunziature di Francia, e di Fiandra a diversi personaggi. . .* Roma, Appresso F. de' Rossi, 1654.
- Benzoni Gino, “Introduzione” a *Storici, politici e memorialisti del Seicento*, t. 2, *Storici e politici veneti del Cinquecento e del Seicento*, a c. di G. Benzoni e T. Zanato, Milano-Napoli, Ricciardi, 1982.
- Bertelli Sergio, *Ribelli, libertini e ortodossi nella storiografia barocca*, Firenze, La Nuova Italia, 1973.
- Biondi Albano, “Tempi e forme della storiografia,” in *Letteratura italiana*, vol. 3. *Le forme del testo. II. La prosa*, a c. di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1984.
- Calcaterra Carlo, “Autobiografia” in *Enciclopedia italiana*, vol. 5, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1930.
- Coirault Yves, “Autobiographie et mémoires (XVII^e-XVIII^e siècles) ou existence et naissance de l’autobiographie,” *Revue d'histoire littéraire de la France* 76.6 (1975): 937-953.
- Croce Benedetto, *Studio dell'età barocca in Italia*, Bari, Laterza, 1957.
- Croce Franco, *Tre momenti del barocco letterario italiano*, Firenze, Sansoni, 1966.
- De Sanctis Francesco, *Storia della letteratura italiana*, vol.2, Bari, Laterza, 1958.
- Dionisotti Carlo, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967.
- Doglio Maria Luisa, “Guido Bentivoglio” in *Dizionario critico della letteratura italiana*, vol. 1, Torino, UTET, 1973.
- Flora Francesco, *Storia della letteratura italiana*, vol.3, Milano, Mondadori, 1957.
- Folena Gianfranco, “Premessa,” *Quaderni di retorica e poetica* 1 (1985): 5-10.
- Fumaroli Mark, “Les mémoires du XVII^e siècle au carrefour des genres en prose,” *XVII^e siècle* 94-95 (1971): 7-37.

- Gursdorf Georges, "De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire", *Revue d'histoire littéraire de la France* 75 (1975): 957-994.
- Jannaco Carmine, *Il Seicento*, Milano, Vallardi, 1963.
- Lejeune Philippe, *L'autobiographie en France*, Paris, Colin, 1971.
- _____, *Le pacte autobiographique*, Paris, Ed. du Seuil, 1975.
- _____, "Le pacte autobiographique(bis)", *Poétique* 56 (1983): 416-434.
- Malagoli Luigi, *Seicento italiano e modernità*, Firenze, La Nuova Italia, 1970.
- Mascardi Agostino, *Dell'arte storica*, Roma, Facciotti, 1636.
- May Georges, *L'autobiographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.
- Merola A., "Guido Bentivoglio", in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 8, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1966.
- Pallavicino Sforza, *Arte dello stile . . .* Bologna, G. Monti, 1647.
- Raimondi Ezio, *Letteratura barocca*, Firenze, Olschki, 1961.
- Rosa Mario, "La Chiesa e gli stati regionali nell'età dell'Assolutismo", in *Letteratura italiana*, vol.1. *Il letterato e le istituzioni*, a c. di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1982.
- Spini Giorgio, "I trattatisti dell'arte storica nella Controriforma", in *Contributi alla storia del Concilio di Trento e della Controriforma. Quaderni di Belfagor*, Firenze, Vallecchi, 1948.
- Tiraboschi Girolamo, *Storia della letteratura italiana*, t. 8, P. 2, Firenze, presso Molini Landi, 1812.
- Turchi Marcello, "Guido Bentivoglio", *Rassegna della letteratura italiana* 63 (1959): 79-89.

Notes

*Questo articolo rielabora il testo di una comunicazione letta nel novembre 1985 a New York al convegno annuale della American Association of Teachers of Italian nella sessione organizzata dagli *Annali d'Italianistica*.

¹Il Calcaterra (539) commenta sui toni e sulle forme diverse: "riflessivo, come un esame di coscienza, il *Soliloquio* del Paruta; sincera e spregiudicata l'autobiografia del Cardano, *De propria vita*, dove il celebre naturalista "tutto si confessa"; candide e schiette le pagine autobiografiche, che il Cornaro ha introdotto nel trattato *Della vita sobria*; compassata la *Vita* del Chiabrera; perspicue e acute le *Memorie* di Guido Bentivoglio".

²Tutte le citazioni dal testo sono riprodotte dall'edizione *Memorie e lettere*, a c. di Costantino Panigada, Bari, Laterza, 1934. Ma abbiamo tenuto presente anche l'edizione veneziana: *Memorie del Cardinal Bentivoglio . . .* MDCXLVIII, per Giunti e Baba, che leggiamo nella copia della biblioteca della University of Chicago.

³Cfr. *Grand Dictionnaire universel du XIX siècle*, t. 1, 1866: ". . . on adopta . . . du détroit l'usage de donner le nom d'autobiographie à ceux de ces mémoires qui se rapportent beaucoup plus aux hommes mêmes qu'aux événements auxquels ceux-ci ont été mêlés. L'autobiographie entre assurément pour beaucoup dans la composition des mémoires; mais souvent, dans ces sortes d'ouvrages, la part faite aux événements contemporaines, à l'histoire même, étant beaucoup plus considérable que la place accordée à la personnalité de l'auteur, le titre de mémoires leur convient mieux que celui d'autobiographie" (979). Il passo è citato per intero da May 119.

⁴Cfr. May P. 2 ("L'autobiographie et les genres avoisinants"), spec. il cap.1 ("Autobiographie et mémoires"). Si veda anche l'articolata tassonomia del Lejeune (1975), che parte da griglie di codificazione magari forse troppo rigide. I testi che non ottemperano alle condizioni necessarie per essere classificate come autobiografia rientrano, secondo Lejeune, in "genres voisins" (14), che vengono a loro volta partitamente discussi.

⁵Per gli sviluppi di questa corrente rinviamo al Bertelli, in particolare capp. VII-VIII; una più sintetica informazione offre lo Jannaco (751-752 et passim).

⁶Cfr. *Le memorie de' viaggi di Giovan Francesco Bonamico . . . dall'anno 1657 sin al 1666*, su cui si veda Giovanni Mangion, "Giovan Francesco Buonamico scienziato e letterato maltese del Seicento," *Studi secenteschi* 12 (1972): 300-321.

⁷Per un'analisi ravvicinata della memorialistica veneta del Cinque-Seicento, in gran parte inedita, si veda Benzoni (LI-LV). Fa un esauriente punto critico sulla diaristica G. Folena (5-8).

⁸Per una messa a punto dei problemi, anche terminologici, della memorialistica francese del Seicento rinviamo all'informato saggio del Fumaroli. Ci corre l'obbligo, comunque, di segnalare, oltre gli studi del Coirault citati altrove, almeno l'articolo di Derek A. Watts, "Self-portrayal in Seventeenth-Century French Memoirs," *Australian Journal of French Studies*, 12 (1975): 263-285.

⁹Molto illuminanti, a proposito dei rapporti fra *Lettere e Memorie*, le fini considerazioni svolte da Marcello Turchi in un acuto saggio del 1959 (79, 83 et passim). Sulle *Relazioni* si vedano anche le osservazioni di Luigi Malagoli (1970), in particolare 95-101. *Le Lettere diplomatiche* sono state ristampate con l'aggiunta di alcuni inediti da R. Belvederi in *Giulio Bentivoglio diplomatico*, 2 voll., Ferrara, 1947-1948.

¹⁰Cfr. Maiolino Bisaccioni, *Memorie storiche*, Venezia, 1653. Intitola il libro *Memorie*: "per poter a sua voglia uscir di careggiata e dir i suoi sentimenti e trattar quelle parti che son vietate ad uno storico in rigore"; cit. Jannaco 750.

¹¹Il Panigada (455) riporta il giudizio di Daniello Bartoli sull'epistolario del Bentivoglio: "Come che parli sempre con gran rispetto del papa e dei cardinali, pure, dove occorra, e' sa dire francamente anche il male".

¹²Il Coirault (949) osserva a proposito dei grandi memorialisti francesi del Seicento: "Dès les premières pages de l'oeuvre, que ce soit celle de Saint-Simon ou celle de Retz, s'annoncent en effet la décisive conquête et l'infatigable bonheur de l'écriture, la recue des souvenirs et des hasards d'une création par lesquels s'élabore et se confirme la singularité d'un destin". E in nota (939) cita opportunamente il Gusdorf che ha sostenuto che l'autobiografia in tutte le sue forme è uno dei mezzi per la conoscenza del sé ("Telle est sans doute l'intention la plus secrète de cette entreprise de souvenirs, de Mémoires ou de Confessions . . . l'autobiographie est alors la dernière chance de regagner ce qui était perdu") e che anche il Retz si fa "écrivain et mémorialiste de soi même". Il passo del Gusdorf è riprodotto in *L'autobiographie en France* 226-228.

¹³Cfr. F. Croce 202; ma anche Raimondi 330.

¹⁴Nei suoi profili e ritratti di cardinali e prelati della curia il Bentivoglio non esita a sottolineare le incertezze e le contraddizioni del card. Francesco Sforza (56-57); a lamentare l'imperizia del card. Bevilacqua (67); a denunciare la cattiva riuscita del cardinale-nipote Deti (82); a condannare il favoritismo del cardinale-nipote Aldobrandini verso Clemente Sannesio (255).

¹⁵La parte più propriamente storica ha un'importanza fuor di dubbio se si pensa al materiale che gli storici hanno potuto trovare nei ritratti di personaggi diversi, nelle descrizioni di ambienti e costumi del tempo. Sorprendente è la dipendenza sulle *Memorie* dei biografì, anche più recenti, dal Belvederi allo Jannaco, al Merola. Il Bertelli (204) lamenta giustamente la mancanza di uno studio serio sul Bentivoglio.

¹⁶C. Jannaco (724) considera le *Memorie* aduggiate "da un certo grigiore" simile a quello delle *Guerre*. Già per il De Sanctis (285), il Bentivoglio scrive "in lingua artificciata e falsamente elegante". Più favorevole il giudizio di B. Croce; lo stile dello storico sarebbe "piacente e alquanto artificioso" (452). Fra i contemporanei, elogiativo il commento del Mascardi: "concedasi fra gli antichi più celebri un luogo ad un eccellente moderno, che illustra il nostro secolo con l'esercizio d'una fiorita e generosa eloquenza" (290); più moderato il giudizio di Sforza Pallavicino: "ha saputo illustrar la porpora con l'inchiostro.

. . . s'è conquistato de' primi luoghi fra gli scrittori italiani, sì per cultura di stile come per gravità di sentenza. Ma fu egli sì geloso del numero sostenuto e ripieno, che a fin d'appoggiarlo e di ricolmarlo non sicurò la spessezza d'alcune sue particelle per altro sterili e scioperate, le quali a guisa dell'acqua d'Arno diffusa nella più generosa verdea di Toscana, smorzano alquanto la vivezza dei sentimenti" (V, 6).

¹⁷Si legga quanto si dice dell'organizzazione interna della corte pontificia e dell'ordine dei referendari in particolare: "Quanto è inferiore ad ogni altro nella precedenza, ma è superiore nel numero non avendo limitazione alcuna, e si potrebbe eziandio chiamare superiore di qualità perché in essa ordinariamente suole entrare tutta la gioventù più nobile e più fiorita d'Italia per introdursi a quel modo nel servizio della corte e passare da un impiego all'altro o sia dentro o sia fuori di Roma; così pigliando da quel principio di mezzani progressi il salire poi, di mano in mano, all'avanzamento d'altre fortune maggiori" (92).

¹⁸Si veda anche p. 94: "Questa (la virtù e la fortuna) sono le due lottatrici . . . le quali pugnano insieme di continuo in questa scena d'onore facendo sforzo per esaltare o deprimere scambievolmente ora quelli e ora questi secondo le occasioni che dall'una parte e dall'altra se ne presentano. . . Grande è in effetto la guerra che in ogni luogo, in ogni tempo, e specialmente nella corte di Roma queste due potenze fanno tra loro, e nondimeno all'incontro si vede che non sono mai tanto nemiche l'una dell'altra che non si uniscano insieme spesso ancora nel favorire molti soggetti, i quali né la virtù sola senza il favore della fortuna né la sola fortuna senza l'aiuto della virtù avrebbero potuto alle maggiori grandezze intieramente condurre". Non manca neppure l'apposita protesta antimitologica, la tradizionale professione d'ortodossia religiosa per l'uso di termini quali "fato", "fortuna": ". . . volle pur la fortuna (ben si può credere che in questa parola di senso umano io intenda sempre l'alta impenetrabile ed infallibile provvidenza divina) far vedere uno dei suoi soliti giuochi nella persona di Tosco" (69).

¹⁹Secondo il Gusdorf (*L'autobiographie en France* 229), le memorie, come le autobiografie più moderne, procedono da una intenzione apologetica e realizzano una "théodicée de l'être personnel". Si veda anche Gusdorf (1975): "Toute autobiographie digne de ce nom présente ce caractère d'une expérience initiatique, d'une recherche du centre. L'intérêt porté au récit des épisodes successifs, le pittoresque des anecdotes ne doit pas faire illusion" (971).

La memoria di un pittore fiorentino del XVII secolo

I *Ricordi*,¹ a quanto ci risulta inediti,² che pubblichiamo nelle pagine successive, sono opera di un modesto pittore fiorentino del Seicento: Vincenzo Dandini.³

Sono suddivisi in due parti: 1) i *Ricordi* veri e propri (paragonabili, per esempio, per quanto riguarda il loro contenuto, a quelli, ormai ben noti,⁴ dei mercanti italiani specialmente nel Basso Medio Evo); essi iniziano il 3 novembre 1660 e si concludono il 9 agosto 1663; 2) i "Ricordi da farsi", cioè delle annotazioni preparatorie, destinate molto probabilmente a futuri *ricordi*; tali appunti vanno dal 22 maggio 1667 al 19 febbraio 1671. In complesso, dunque, sei anni della vita, o meglio, della memoria selettiva di un uomo che appartiene alla classe media fiorentina e vive verso la metà del Seicento. 1660-1663; 1667-1671: si tratta di due sequenze successive, tratte forse da memorie più estese, che richiedono due approcci distinti, qualunque siano, peraltro, i loro punti in comune.

Vero e proprio diario di Dandini, i *Ricordi* sono focalizzati su quattro preoccupazioni fondamentali che l'autore stesso distingue attraverso degli artifici d'impaginazione e/o di scrittura.⁵ Sono, in ordine decrescente d'importanza: 1) il clima (29,53% delle linee dei fogli 43 *recto* fino a 55 *recto* gli sono dedicate); 2) la città (27,21%); la corte (25,52%); ed infine 4) l'"io" propriamente detto. Insieme ad altri fenomeni naturali (eclissi solare, cometa, terremoto), il clima è la preoccupazione principale del Dandini. O, più esattamente, sottolinea i fenomeni eccezionali e perciò inquietanti: una pioggia troppo abbondante con conseguente inondazione o rischio d'inondazione;⁶ i fulmini e le loro ripercussioni su uomini e cose;⁷ un freddo eccessivo in estate che costringe a coprirsi maggiormente;⁸ la siccità, donde l'impossibilità di servirsi dei mulini ad acqua,⁹ ecc. Come si vede il Dandini si fa climatologo (ricorre persino al termometro¹⁰), non per diletto, ma perché certi fenomeni abnormi minacciano la sua vita o quella dei suoi concittadini e, secondo quanto confessa egli stesso, lo terrorizzano.¹¹ Lo sguardo e la memoria (in modo tempestivo, o, più spesso, a qualche giorno di distanza¹²) si fissano con identica acuità sulla città di Firenze, spazio quasi esclusivo di Dandini.¹³ Ciò che lo colpisce è, ancora una volta, l'avvenimento al di fuori del comune, il fatto di cronaca, per così dire. Innanzitutto gli atti di violenza, siano essi di gruppo, o soprattutto individuali, contro terzi—furti (cfr c. 44v e *passim*), omicidi (cfr 43v e *passim*),

repressione¹⁴ o contro se stessi (suicidi¹⁵). La Firenze di Dandini è una città poco sicura. Di qui l'interesse rivolto anche agli incendi (cfr per es. a c. 49r e 50r), per esempio, o agli incidenti . . . stradali (c. 48r). Inquieto circa i fattori meteorologici, il nostro si turba di fronte a tutto quanto possa mettere a repentaglio la vita o i beni, suoi o degli altri fiorentini, fino al punto di abbandonare per un attimo, e di proposito, la sua scrittura abituale¹⁶ per consigliare al lettore di chiudere bene la porta.¹⁷

Il terzo spettacolo che Dandini osserva e registra è quello offertogli dalla corte di Ferdinando II: avvenimenti familiari (il matrimonio del principe ereditario in particolare, cfr c. 45v e successive) e/o diplomatici,¹⁸ con i loro cortei ed il solenne andirivieni di nobili e dignitari sia stranieri che fiorentini: lo spettacolo, insomma, che i grandi offrono al popolo.¹⁹ Anche qui il motivo che determina le sue scelte è, in fondo, di carattere personale, come appare nel *ricordo* in cui osa criticare (in segreto) l'atteggiamento dei potenti verso gli artisti, loro servitori.²⁰ L'annotazione appena citata è direttamente autobiografica. Tuttavia meno del 20% delle preoccupazioni del Dandini lo riguardano, per lo meno apertamente. In altre parole il suo non è, apparentemente, un "io" trionfante. Eppure le sue preoccupazioni personali sono lungi dall'essere insignificanti e banali. Innanzitutto fa prova di una religiosità e di un moralismo ancora ispirati dal movimento dei piagnoni, testimonianza dell'eccezionale sopravvivenza a Firenze del ricordo di Girolamo Savonarola.²¹ Le preoccupazioni del Dandini vanno poi al denaro: vendita di alcuni dei suoi quadri (cc. 43r, 43v, ecc.), spese legate ai rigori invernali²² o alle scapestrataggini del suo nipote,²³ ecc. Infine annota un certo numero di avvenimenti accaduti nel suo studio.²⁴ Contrariamente invece a quanto credono Cicchetti e Mordenti,²⁵ egli passa sotto silenzio i fatti capitati alla propria famiglia.

Potremmo dire, riassumendo, che l'"io" di Dandini, che domina e motiva tali *ricordi*, può essere definito come un "io" inquieto in un mondo in cui la vita quotidiana non maschera, ma, al contrario, rivela i suoi aspetti più inquietanti o spettacolari.

"A dì 11 dicembre 1670 si fece l'essequie per il Gran Duca"; "A dì 19 febbraio 1670 [1671] si ripose il diaccio" ("Ricordi da farsi", c. 61v). Le due ultime annotazioni dei "Ricordi da farsi" mostrano, in modo abbastanza preciso, il tono di quest'ultima raccolta di memoria. Insieme alla città, il clima e la corte sono infatti le uniche preoccupazioni del pittore-scrittore. Il suo "io" tace. La corte e gli affari internazionali, per essere più precisi, dominano in larga misura (67% delle annotazioni), la città rappresenta ormai soltanto il 18,37% e il clima il 14,51%: il cambiamento è assai notevole. Il trionfo del "politico" è legato all'interesse che Dandini rivolge ora a certi avvenimenti "europei" (elezioni successive di Clemente IX e Clemente X cc. 55v, 60v) e soprattutto fiorentini, come per esempio la morte di Ferdinando II e l'avvento al trono granducale di

Cosimo III,²⁶ eventi trattati con una ricchezza di dettagli eccezionale, e una nuova scrittura, tipica delle relazioni ufficiali. Senza perdere, come in precedenza, la propria libertà di giudicare e persino di commentare.²⁷ Anche il ritmo dei *Ricordi da farsi* è diverso da quello dei *Ricordi* propriamente detti. Esso si concentra infatti col passare dei mesi e degli anni. Nel 1667 Dandini reputa degni di memoria 17 avvenimenti nello spazio di 5 mesi; nel 1668, nell'arco di 11 mesi, ne sceglie 13; dieci nel 1669, e otto fra il 29 aprile e l'11 dicembre 1670. Mentre i silenzi diventano frequenti e prolungati, l'attenzione si concentra su alcune "grandi cose".

Avvicinandosi, insomma, al termine della propria vita, Dandini diventa il cronista "ufficiale" della Chiesa cattolica e del Ducato di Toscana; cronista di un regno prossimo al tramonto, e non più memorialista, e ancor meno autobiografo (eccetto una correzione in prima persona del racconto per ragioni di esattezza²⁸).

Paris-Sorbonne

Opere citate

- Anselmi M. et al., *La memoria dei mercatores*, Bologna, Pàtron, 1980.
- Baccini C., "Vincenzo Dandini e la veste del Savonarola", *Miscellanea d'arte* 1-3 (marzo 1903): 47-48.
- Bec C., *Cultura e società a Firenze nell'età della Rinascenza*, Roma, Salerno, 1981.
- , *Il libro degli affari proprii di casa de Lapo Niccolini de' Lapo Niccolini de' Sirigatti*, Paris, S.E.V P.E.N., 1969.
- , *Les marchands écrivains, affaires et humanisme à Florence (1375-1434)*, Paris-La Haye, 1967.
- , "I mercanti scrittori", in *Letteratura italiana*. Vol. 2. *Produzione e consumo*. Torino, Einaudi, 1983. 269-98.
- Berti L., *Mostra di Pietro da Cortona, Catalogo*, Roma: 1956.
- Branca V., "Mercanti", *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, UTET, 1970, vol. 2. 598-99.
- Cicchetti A. e R. Mordenti, *I libri di famiglia in Italia*, I, Roma, E.S.L., 1985.
- , *I libri di famiglia (problemi di storiografia letteraria e metodologia della critica)*, Roma, 1983.
- , "La scrittura dei libri di famiglia", *Letteratura italiana*. Vol. 3. *Le forme del testo. II. La prosa*. Torino, Einaudi, 1984. 1117-59.
- Pezzarossa F., "La memorialistica fiorentina tra Medioevo e Rinascimento", *Lettere italiane* 30 (1979): 96-147.

Note

¹Biblioteca Nazionale di Firenze, Raccolta Targioni Tozzetti, ms. n. 50, c. 43r - 61v

²Le allusioni di Dandini al suo culto per la memoria di Savonarola (sul quale si veda sotto n. 21) sono state pubblicate da G. Baccini.

³Nato a Firenze nel 1607 (dove morì nel 1675), Vincenzo Dandini fu pittore, scultore e architetto. Allievo a Roma di Pietro da Cortona, è autore d'un "Battesimo di Costantino" (San Bartolomeo in Pantano, Pistoia) di un'"Aurora" (Villa di Poggio a Caiano, su cui si veda nei *Ricordi*, c. 44r) ecc. Cf. L. Berti.

⁴Cfr. C. Bec, *Les marchands écrivains, affaires et humanisme à Florence (1375-1434)*, V. Branca, "Mercanti", *Dizionario critico della letteratura italiana*; F. Pezzarossa, "La memorialistica fiorentina tra Medioevo e Rinascimento"; "Per un catalogo dei testi memorialistici fiorentini a stampa", in M. Anselmi, et al., *La memoria dei mercatores* 93-149; C. Bec, *Cultura e società a Firenze nell'età della Rinascenza*; "I mercanti scrittori", *Letteratura italiana* 269-298; A. Cicchetti & R. Mordenti, *I libri di famiglia*; "La scrittura dei libri di famiglia", *Letteratura italiana* 1117-1159; *I libri di famiglia in Italia*.

⁵Si veda per esempio *Ricordi* c. 43r , in cui, per la stessa data del 20 novembre 1660, vengono distinti due ricordi: uno di tipo climatologico, l'altro autobiografico.

⁶Cfr. c. 49v : "Il dì 16 detto venne una grossa piena, quale rovinò l'argine a Varlungo, con gran danno , essendo durato di piovere circa a otto giorni" (come succederà anche più avanti, il corsivo è nostro).

⁷Cfr. a c. 47v - 48r un ricordo eccezionale per la sua lunghezza, a proposito di "un tempo molto spaventoso".

⁸"La notte del dì 14 [agosto] piovè tutta notte, essendo piovuto il giorno avanti in più luoghi, con grandine, onde ne derivò un freddo non punto conveniente a quella stagione, sì che fu bisogno aggravarsi di panni" (c. 48r).

⁹Nei "Ricordi da farsi", a c. 58v : "essendo stato più di sei mesi senza piovere o quasi niente, a segno che non si poteva macinare, et si seccavano i pozzi".

¹⁰"Et il dì 9 fu grandissimo freddo che lo *strumento* [sic] arrivò a gradi 16" (c. 53v).

¹¹"Il dì 11 piovè assai con la notte seguente, e venne una gran piena, sì che *per il timore* restai in bottega tutta la notte" (c. 53r).

¹²Ad un ricordo che concerne il 14 agosto, scritto come al solito al passato remoto, Dandini aggiunge due giorni dopo un complemento, usando il presente: "La notte del dì 14 piovè tutta notte . . . et ancor *dura* il fresco, essendo il dì 16 detto" (c. 48r).

¹³Tranne qualche eccezione: cfr. ad esempio la notizia della morte a Parigi del cardinale Mazzarini, strettamente legato del resto ai Medici (c. 44v).

¹⁴Alla fine dei suoi *Ricordi* (c. 54v - 55r), Dandini interviene in prima persona per alludere ai disordini seguiti alle feste date in onore dello spozalizio del figlio primogenito del Granduca: "Non voglio lasciare di narrare come la mattina che si / sentì la nuova si sollevò molta plebe et in particolare i batulani e vetturini i quali saccheggiavano tutto il grano et le some del vino che entravano nella città. . . . Ma vi fu posto rimedio nel carcerarne circa a venti". Si veda anche la notizia di un'impiccagione (c. 50v) e di alcuni condannati mandati in galera (c. 44v).

¹⁵"Una fanciulla da legnaia si buttò in un pozzo e morì, per non avere possuto ottenere per marito suo damo" (c. 49v), osservazione in cui è implicita una condanna di tipo moralistico.

¹⁶Cfr. a questo proposito, A. Cicchetti & R. Mordenti, *La scrittura dei libri di famiglia*.

¹⁷"Il dì sei dicembre non serrai bene la bottega. . . . Però *si stia avvertito e si spinga la porta*" (c. 49v). Si osservi che il consiglio conclusivo è tipico di un aspetto specifico dei libri di famiglia, quello didattico. Lettore privato e non pubblico, perché Dandini, come ogni altro scrittore "di famiglia", si rivolge unicamente a se stesso ed ai propri discendenti.

¹⁸Si veda un'allusione all'"eccesso" commesso a Roma nel 1662 contro l'ambasciatore francese, Charles III duc de Créqui, da parte della guardia corsa del papa, con la successiva partecipazione del Granduca alla repressione richiesta da Luigi XIV (c. 52r).

¹⁹Dandini si scosta di tanto in tanto dal suo consueto "sermo cotidianus" per dimostrare la sua sensibilità alla magnificenza delle feste granducali (c. 46v , 47 r).

²⁰"Ogniuno si guardi di servire in corte, perché disse il sopradetto Signore Giacomini che i Padroni vogliono esser serviti, e pagar quando gli piace, al che risposi che io havevo servito, e non ero stato pagato" (c. 44 r).

²¹Il lungo ricordo di cc. 44v - 45r allude al fatto che Dandini possedeva in comune con Michelangelo Targioni (e non Tozzetti, come scrivono Cicchetti e Mordenti, *I libri di famiglia* 147) la "vera" veste di Savonarola. Non solo: ma, a c. 54r , lo stesso Dandini confessa di avere sfidato il potere dell'Inquisizione negando di aver mai posseduto quella veste. Si veda anche (c. 54 v) come il pittore neopiagnone condanna i giocatori e "simil canaglia", come faceva anni prima il frate. . . Cc. 43r , 43 v , ecc.

²²Dandini segna con un'eccezionale e regolare accuratezza ogni sua spesa destinata a comprare "brace" o "bracione" durante l'inverno.

²³Cfr a c. 50 r (Dandini ricorda come fece imprigionare un suo nipote nelle Stinche, "per non aver voglia di far bene nessuno") e a c. 53 r (come dovette pagare di nuovo per fare scarcerare il parente). Discorsi di questo tipo su giovani scapestrati s'incontrano spesso nei ricordi mercantili del Tre-Quattrocento (Bec, *Il libro degli affari proprii di casa de Lapo Niccolini de' Sirigatti*).

²⁴Morte di un suo "scolaro asmatico" (c. 48r); licenziamento di tre altri scolari, senza l'indicazione di un motivo (c. 53v).

²⁵"Le altre notizie pubblicate si riferiscono a nascite, morti, vicende di bottega, nonché ad avvenimenti cittadini e familiari" (A. Cicchetti & R. Mordenti, *I libri di famiglia in Italia*). Come si vede nel testo, mancano del tutto le notizie che si riferiscono agli avvenimenti familiari.

²⁶Ivi, c. 60 v , - 61 r Questo è il ricordo più lungo steso dallo scrittore.

²⁷Si veda come il pittore-scrittore non solo è sensibile alla "ponpa" della cerimonia (numero e qualità dei partecipanti), ma osserva il solenne chiaroscuro del funerale, tra il nero dei vestiti e del baldacchino e lo sfavillio delle candele e delle torce: bellissimo esempio della sensibilità barocca.

²⁸"Lasciavo di dire che nella pricissione vi erano due compagnie, quella del Giesù e di S. Benedetto . . ." (c. 61 r). Alla fine dei *Ricordi*, Dandini era intervenuto nello stesso modo in prima persona per completare una sua annotazione climatologica: "Mi ero scordato che, avanti nevicassi, erano stati molti giorni diacciato" (c. 54 r). Così va distinto nei *Ricordi* lo scrittore dal personaggio.

Ricordi principati nel 1660

F 43r

A dì 3 novembre venne la piena in Arno et uscì dalle fognie et allagò borgo Ogni Santi e dalle Mura.

A dì 12 detto nacque un figliolo al Gran Duca a hore 13. Si fece due giorni di feste con due fonti di vino in su la piazza de' Pitti, con luminari per la città. E si gli pose nome (o, per dir meglio) si gli era determinato che si dovessi chiamare Francesco Maria.

A dì 18 nevicò ma poco.

A dì 20 nevicò et s'attacò sopra de' tetti, e vi stette per fino al giorno 21.

A dì 20 detto il Signore Marchese degli Albizi mi dette scudi 150 per resto d'un quadro che gli feci, nel quale figurai il popolo ebreo quando offerisce l'oro et l'argento et altre cose preziose per fabbricare il tabernacolo.

A dì 23 comperai due some di brace e spesi lire III - 8.

A dì 24 riscossi scudi quindici per prezzo di due quadri; et a dì 25 scudi sei per fattura d'un quadro fatto al Ruoti.

Et il sopradetto et il dì 26 si ripose il diaccio et anco il dì 27, 28, 29.

F 43v

A dì 27 detto si cominciò alterare il tempo con qualche poco di pioggia, che durò per fino al dì 30, cioè la notte del dì 30 detto, che tirò un grandissimo vento libeccio, che mandò in terra l'arme sopra la porta di Palazzo Vecchio, et in detto tempo il Principe Cosimo si trovava in letto amalato di vaiolo.

La notte precedente al dì primo dicembre nevicò.

Il dì 4 detto piovvè tutto il giorno, et il dì 5, 6, 7, 8, 9.

Tonò la notte del dì 7.

Il dì 9 ebbi lire ottanta da' Signori Celli per a buon conto di dua quadri che gli fo per mandare a Napoli, ne' quali vi è un San Giovanni Batista e San Girolamo.

Il dì 10, 11, nebbia.

Il dì 12, umido.

Il dì 13 si rassetò il tempo e durò per tutto il dì 18.

Il dì 17 spesi tre lire in una soma di brace. . . . L. 3.

Il dì 19 aqquerugiola a 20, tempo ragionevole.

Il dì 21, pioggia; il dì 24 e 25, buon tempo; poi mucido per fino al dì 30; né piovvè perfino al dì 6 di gennaio, cioè alla notte precedente il dì 6, e durò per tutto il dì 12; poi stette giorni 8 senza pioggia, dal 20 per fino a quasi tutto il detto mese, fra mucido e pioggia.

La notte del dì 27 fu ammazzato una merice, si desse da un servitore.

F 44r

Il dì 30 gennaio fece la luna, e cominciò a migliorare il tempo non piovendo perfino al dì 27 febbraio.

A dì 6 febbraio cominciai a non pigliar tabacco, avendo durato hore 4.

A dì 11 febbraio comprai due some di brace, e spesi lire sette e soldi dieci. . . . L. 7 - 10

Il dì 12 detto gridai col Signore Lorenzo Giacomini, guardaroba della Gran Duchessa, per avergli (come altre volte) dimandato quello dovevo avere per rassettatura del quadro dell'Aurora di mia mano quale si era guasto; et io lo raccomandai per fino dell'anno passato nel mese di aprile; et ancora non sono stato soddisfatto, però ogniuno si guardi di servire in corte, perché disse il sopradetto Signore Giacomini che i Padroni voglion eser serviti, e pagar quando gli piace, al che risposi che io avevo servito, e non ero stato pagato.

A dì 13 detto fu ferito Benedetto Nobili (essendo in maschera) dal Guidi Arrighi.
E nel dì sopradetto fu ammazzato il Falcucci da un contadino per conto di donne.
Il dì 17 detto comprai una soma di brace, spesi cinque giulii. . . . L. 3 - 6-8

F 44v

Il dì 9 di marzo morì l'Emin. Cardinale Giulio Mazzarrini; et ci fu la nuova il dì 17 detto.

Il dì 16 detto fu rubato nel Carmine la coppa del Santissimo.

Il dì 22 detto si sentì il terremoto a hore 19 in circa, e fece molto male nel Mugello, et nella Romagna molto più.

A dì 23 detto si pubblicò il Giubbileo universale, quale terminò il dì 27 detto del 1661 avendo durato giorni quindici.

Dal dì 22 febbraio per fino al dì 22 marzo non stato troppi giorni di buon tempo. Al dì 30 detto fu l'eclisse solare, a hore quindici in circa.

Il dì 31 detto andò tre in galera, e quatro in sù l'asino, anzi tre, et uno a piedi.

La notte del dì 4 aprile riprincipiò a piovere.

Il dì 6 aprile mi fu pagato scudi sedici dall'III.^{mo} Signore Latozzo Nasi per prezzo di dua aovati.

Il dì 8 detto portai al Revnd. P. Basilio Pica la cappa fatta ad immitazione di quella del Revnd. P. fra Girolamo Savonarola, già che non potette avere l'originale che di presente posseghiamo

F 45 r

noi, Michelangiolo Targioni et Vincentio Dandini, et il detto R. P. Pica ci dette una sua cappa vecchia per fare la detta cappa, ma ne avanzò un pezzo quale lo tenghiamo appresso di noi per memoria di questo buon Padre, ed anco per testimonianza che la nostra è l'originale, et per ciò ho fatto il presente ricordo questo dì et anno sopradetto 1661 in Fiorenza.

La notte del dì 4 riprincipiò a piovere, ciò si è detto di là.

Il dì 10 tornò il Granduco da Pisa, essendo andato il dì dieci del mese pasato.

Il dì 19 detto, ultima festa di Pasqua, a hore 18 in circa, si partì il Revnd. Padre Pica, domenicano, avendo predicato in S. Maria Novella con gran concorso et utile dell'anima.

Il dì 20 l'III. Senato andò dopo desinare a rallegrarsi col Gran Principe del Parentado che doveva seguire con la figliola del duco d'Orlians, cugina carnale del Crist.^{mo} di Francia. Et in quel giorno sonò Palazzo, e si fece i fuochi.

Il dì 22 il figliolo di Giannozzo Cepperelli ammazzò uno dal Ponte a Sieve, di Casa Granchi, per avergli pestato un piede nel passare per Mercato Vecchio.

F 45 v

Il dì 29 detto si rassetta il tempo.

Si diè principio, di 29 detto, disfare il bastione di San Gallo, per aprire la porta che riscontra in Borgo.

4 maggio riscossi f. 28 - 4 dal Cella per resto.

Il di 13 maggio si serra il Duomo per poter parare, e il Clero di detta chiesa andò ad ufiziare in S. Giovanni.

Il di 12 morì il Marchese Corsi improvvisamente.

Il di 15 di maggio si partì il Ser^{mo} Principe Mattias per alla volta di Marsilia a levar la Ser^{ma} Sposa d'Orleans, con molti Signori e cinque dame, cioè: Sforza, aia della Gran Duchessa, Duchessa Strozzi, Marchese Il Monte, Guadagni, e Gianni, con i loro mariti.

Il di 21 detto, a hore 28, piovvè con vento, tuoni, et saette.

Et il di 30 detto piovè assai, con tuoni. E la saetta cascò in Fortezza da Basso e nelle monache di S. Caterina da Siena.

Il di 28 detto tornò dalla sua ambasceria d'Inghilterra il Marchese Salviati. Per conplire con quella Maestà in nome del Gran Duca per esser ritornato nel Regno.

F 46 r

Il di 31 detto arrivò in Fiorenza la duchessa di Parma con tre sua figlioli, dua femmine, et un mastio. Et andorno a smontare in casa il M[archese] Giccardini Primo giugno

arrivò il conte Novellara ed andò ad abitare nel convento de' monaci di S. Trinita.

Il di 2 detto andorno in galera N^o . . . galeotti.

Il di 5, festività dello Spirito Santo con le due feste appresso si tenne cresima in S. Lorenzo, per essere inpedito il Duomo.

Il di 9 andò alla volta di Livorno la duchessa di Parma per vedere l'arrivo della Sposa.

Il di 10 il Masetti, speziale, si buttò dalla finestra della Zeccha, fra gli Ufizzi, e morì.

Il di 12 arrivò a Livorno la Ser^{ma} Sposa. Et il di 16 entrò in Fiorenza incognita avendo la mattina medesima desinato all'Ambrogiana con la G[ran] D[uchessa] e Signor P[rincipe] Sposo gli andorno il detto di 16, circa hore otto; et il giorno, a 22 hore, andò il G[ran] D[uca] e i Ser^{mi} suoi fratelli a incontrarla alla Lastra, avendo fatto annaffiare tutta la strada.

F 46 v

Il di 19 detto arrivò il serenissimo di Modena con il Signor Cardinal suo fratello, et andorno di quartiere a Santa Croce, essendo incogniti.

Il di 20 la Ser^{ma} Sposa fece l'entrata solenne, essendo la mattina andata a desinare alla villa del Signore Duca Salviati; fu ricevuta alla porta del G[ran] D[uca], il quale l'incoronò, essendovi presenti tutti i Ser^{mi} Principi. Di poi entrò nella città, essendo accompagnata da sette compagnie di cavalleria, per una bellissima cavalcata, con livree ricchissime.

Il dì 23 da mattina arrivò il Ser^{mo} Arciduca d'Austria, e per esser incognito andò ad abitare nella casa de' Pecori in via Maggio.

La sera si fece i fuochi al Palazzo Vecchio, et in quello istante, per cagione di una carrozza scappata, seguì molto male, et si morì un arciprete.

Il dì 24 si rifece i fuochi lavorati, più belli.

F 47 r

Il dì 27 piovè assai durando quasi tutta notte.

Il dì 28, da sera, arrivò la Ser^{ma} Arciduchessa d'Austria, con circha a cento cinquanta persone e per essere incognita andò dove il Ser^{mo} suo marito, in via Maggio, avendo preso tre case.

A dì primo luglio

si fece il balletto nel solito teatro del palazzo, con gran concorso di popolo.

Il dì 13 detto si corse il palio che si doveva correre il giorno di s. Pietro; et la notte precedente il detto giorno a hore 4 venne una grandissima acqua, con grandine, vento e tuoni in quantità.

Il dì 8 si fece la commedia, con nome di persona.

Il dì 9 si fece la luminaria e il tempio di Diana (sopra il ponte a S. Trinita) di fuochi lavorati bellissimo.

Il dì 10 si partì il Serenissimo di Modena et il signore Cardinale, suo zio.

F 47 v

Il dì 12 si fece la commedia.

Il dì 14, circha a mezzogiorno, venne un aqua grandissima mentreche il G[ran] D[uca] andava alla Nonziata, per ciò s'inmollarono molto bene et tutti i cortigiani et anco i Principi.

Il dì 19 nell'ultimo quarto della luna, a hore 14 in circha, si fece un tempo molto spaventoso, con venti grandissimi e pioggia e fulmini in tanta quantità che di tutti non se ne puol render conto. Ma quegli che sono pervenuti a mia notizia, sono questi cioè: nella via dell'Albero, in casa il Tani abbruciò una tela et una mano ad una donna; 2° nel Monistero Nuovo uccise una monaca degli Antinori che suonava le campane, e due altre sue compagnie, restorno stramortite.

3°, in casa il Tambelloni, in sulla piazza di S. Maria Novella.

F 48 r

4°, in S. Lorenzo dette nel coro.

5°, in casa il Soderini da S. Lorenzo.

6°, in casa lo Stecchi del canto alla Catena.

7°, sopra la cupola del Duomo.

Fuora di Fiorenza, in più luoghi: a Prato, alla chiesa de' Padri zoccolanti, al luogo detto il Palco fece gran male e dette gran terrore a que' padri.

Agosto

La notte del dì 14 piovè tutta notte, essendo piovuto il giorno avanti in più luoghi, con grandine, onde ne derivò un freddo non punto conveniente a quella stagione, sì che fu bisogno aggravarsi di panni, et ancor dura il fresco, essendo il dì 16 detto.

Al dì 16 Ferdinando Tacca fu bastonato da . . . Generini.

Il dì 17 la Ser.^{ma} Duchessa di Parma andò via con tutti e sua figlioli, essendo stata in Fiorenza più di un mese e mezzo.

Il dì 18 morì Michel Noferi mio scolaro asmatico.

F 48v

La notte di S. Bartolomeo venne una gran pioggia, grandine et saiette, una percosse nel gigante del Giardino di Boboli, che è nell'isola.

Settembre

Il dì 7 la corte andò ad Artimino con il Ser.^{mo} Arciduca ed Arciduchessa.

Il dì 9 partì di qua Monsignore Bonsi, di ritorno per alla volta di Francia.

Il dì 17 tornò la corte d'Artimino.

Il dì 19 partì la duchessa d'Angolem e fu bastonato il Cerbini, cancelliere del Nunzio.

Il dì ultimo di settembre fu ammazzato un cocchiere del marchese Riccardi; e rimase una bambina sotto una carrozza, che era figliola d'un bottegaio di piazza Madonna; e un ragazzo cascò nun bottino, e morì.

Ottobre

La notte del dì dua fu rubato una lampada d'argento di S. Marco; et il detto di cominciò a piovere e seguitò tutta la notte seguente.

Il dì 9 piovè una buona quantità di acqua.

F 49r

Il dì dieci fu trovato nel fosso dalle Cascine un contadino, quale era stato ammazzato, né si sa da chi.

Il dì 11 morì di morte improvvisa uno (che stava nelle farine) in casa d'una meretrice, e fu sepolto lungo le mura.

La notte del dì 16 fu ammazzato un barbiere, né si sa da chi.

La notte del dì 23 venne una buon'acqua, che durò molte ore et anco la notte appresso, sì che la mattina del dì 24 fu una grossa piena. In tutto durò a piovere, quanto poco e quanto assai, da giorni tredici.

Novembre

La mattina del dì 13, al principio del giorno, cominciò a piovere e durò per fino a mezzogiorno.

Al dì 14 si dette principio alle feste per la nascita del figliolo del Re di Francia, essendo il suo primo, si chiamò Luigi tutti i Santi, per esser nato in giorno di tutti i santi.

La notte del dì 21 morì sei muli e quattro cavalli affogati dal fumo a un vetturino al canto alla Paglia.

F 49v

Dicembre

Il dì 4 dicembre si dette principio alle feste per la nascita dell'Infante del Re di Spagna, che durorno 3 giorni, essendo morto poco dopo il fratello, e questo che oggi vive nacque il dì 7 di novembre 1661.

Il dì sei dicembre non serrai bene la bottegha sì che la mattina la trovai aperta senza che mi fussi tolta cosa alcuna per grazia di Dio. Però si stia avvertito e si spinga la porta.

Il dì 16 detto venne una grossa piena, quale rovinò l'argine a Varlungo, con gran danno, essendo durato di piovere circa a otto giorni.

Il dì 22 andò la corte a Pisa insieme con l'Arciduca. E cominciò a rassettarsi il tempo, perché era stato non molto buono per lo spazio di circa a un mese.

Lo stesso giorno una fanciulla da Legnaia si buttò in un pozzo e morì, per non avere possuto ottenere per marito un suo damo.

Il dì 26 la notte et il giorno venne della grandine.

Il dì 30 spesi una mezza piastra in brace.

Il dì 31 diacciò.

Gennaio

Il dì 3 si ripose un poco di diaccio.

Il dì 12 comprai una soma di bracione L. 4 -

Il dì 20 tornò la corte di Pisa.

Il dì 21 tornò l'Arciduca da Lucca.

F 50r

Il dì 24 detto pagai al mio fratello lire quindici et soldi dodici, tanti furono di mia parte per mancie e presura di Pietro Giannetti, nostro nipote, quale facemmo pigliare il dì 19 detto, per non haver voglia di far bene nessuno. . . . L. 15 - 12.

Il dì 31 comprai una soma di bracione . . . L. 4

Febbraio

Il dì primo abbruciò il palazzo de' Pitti.

Il dì secondo detto partì di qua il Ser^{mo} Arciduca per alla volta di Aspruc di ritorno, essendo dimorato qua dal dì 23 giugno perfino a questo dì sopradetto. Partì circa a hore ventidue, accompagnato dal Ser^{mo} Principe Mattias.

Il dì 5 fu grandine.

Poi 9 e 10 si ripose il diaccio ma sottile.

Il dì 14 comprai una soma di bracione . . . L. 3. 15

La notte del dì 15 detto abbruciò la bottega di Giovanni Comparini orefice in galleria, e fece grandissimo danno.

Il dì 19 fu trovato nel gomitollo dell'Oro strangolata, una puttana.

Il dì 20 cascò da una finestra un servitore del Mazzi, in via Larga, e morì.

F 50v

Il dì 26 piovè quasi tutto il giorno, havendo principiato la sera avanti.
E il dì sopradetto si buttò una donna nel pozzo, in via S. Zanobi, e morì.

Marzo

Il dì 4 comprai una soma di bracie . . . L. 2 - 13

Il dì 9 una soma di bracione . . . L. 4

Il dì 11 una donna restò affogata da una lisca di pescie.

Il dì 12, e 13 piovè.

Il dì 14 andò uno alle forche.

Il dì andò la corte in Pisa.

Il dì 16 prestai al Revnd. P. Cocchi, teatino, il libro del Materdona et a me prestò la vita del B. Gaetano.

Il dì 25 marzo 1662 andò alla sepoltura la Signora Duchessa Strozzi di casa Seggio napoletana, con cento cinquanta torcie alla veneziana. E si seppellì nelle monache di S. Teresia, alla porta alla Crocie, essendo vestita da carmelitana.

Aprile

Il dì primo aprile comprai una soma di bracione. . . . L. 3 -

F 51r

Il dì 15 cominciò a piovere e venne della grandine in più luoghi sopra al Ponte a Sieve.

Il dì 4 si gettò la campana grossa di S. Maria Novella.

Il dì 22 tornò la corte da Pisa, essendo andata a 15 del passato.

Il dì 26 andò tre in galera, fra quali il Desideri.

Il dì 29 comprai una soma di bracione. . . . L. 3

Maggio

Entrò piovoso con grandine perfino a questo presente giorno che siamo il dì 6.

Il dì 29 detto, seconda festa dello Spirito Santo, cominciò a piovere di nuovo, non essendo in tutto questo mese molto buon tempo, e durò più giorni.

Giugno

Entrò molto freddo e durò molti giorni, a segno che molti si aggravarono di panni, poi venne de' caldi.

Il dì 14 un servitore si buttò da una finestra e morì, quale stava da Santa Croce, accanto il Tirrazino.

Il dì 17 abbruciò circa a hore 17 e' carri che vanno la mattina di S. Giovanni. E non rimase inleso che quello di Barga, essendo stati fatti nel 1527.

F 51v

Il dì 20 cominciò a piovere e si fece freddo, sì che alcuni si aggravorno di panni.

Luglio

Il dì primo detto venne a Fiorenza il cardinale Antonio Barberini, e, essendo incognito, andò ad alloggiare in Santa Maria Novella. E il dì 5 si partì alla volta di Francia.

Il dì undici un mio cane morse quasi tutti di bottega, et il dì 12 andammo a S. Donnino a farci benedire; et il dì 13 fu ammazzato in Mercato Vecchio da uno staffiere, per averlo morso.

Agosto

Il dì 17 detto venne dallo Stato ferrarese due prigionj, un tal Checci da Montevetturini, et uno che ammazzò una puttana nel gomitol dell'Oro, il dì 19 febbraio.

Ma non fu vero che fussi lui.

Il dì 25 detto venne di verso Roma due altri banditi.

Il dì 30 fu impiccato uno che aveva rubato ad Andrea Benini, stato già suo servitore.

F 52 r

Settembre

Un tal Malaspina e il Cardinale Cambi, il dì sei, essendo a porta a San Gallo, nel tirare con l'archibuso, dettero fuoco a dua diacciaie et abrucìo la casa del contadino con tutta la roba.

Il dì 12 detto venne una buona pioggia, essendo stato molto tempo senza piovere.

Il dì 13 fu impiccato dua.

Il dì 16 arrivò qua di Livorno tre Corsi, quali dovevano esser mandati a Roma, per haver commesso eccesso nella persona di Mons, di Chriechi, ambasciatore cristianissimo, et il dì 19 detto furono mandati con due altri alla volta di Roma.

Il dì 15 detto un Cortonese, trovandosi prigionj, essendo stato sette mesi e non esaminato, si volle impiccare. Ma, essendo dimandato perché ciò facesse, rispose al Cancelliere de' SS. Otto: "Voi non la volevi finir voi, la volevo finir io".

F 52 v

Il dì la notte precedente al dì 22 detto, a hore 6, principiò a piovere, e venne una ragionevol piena, quale arrivò a hore 6 in circha.

Ottobre

Il dì quattro, circha alle 24 hore, venne una gross'acqua con molti baleni e tuoni. Et il dì cinque fu la piena in Arno.

Novembre

La notte del dì 3 cominciò a piovere e durò tutto il giorno.

Il dì 4 ricevetti dal Signore Giovanbattista Ubaldini lire cento ottanta, per resto di un quadro fatto per il Signor Antonio Peruzzi quale costò lire dugento.

Il dì 7 riscossi scudi venti dalla Si[gnora] G[ran] D[uchessa], doppo 31 mese ch'io l'avevo servita. Laus Deo.

Il dì 11 arrivò qua il Signor ambasciatore duca di Cricchi, e partì il 16 detto.

Il dì 14 detti al Signor Niccolò Artini Lire ottanta dua per cavare di prigionj Piero Giannetti, e gli detti di mia proprii danari.

F 53r

1662

Il dì 15 novembre uscì il detto Piero Giannetti dalle prigioni delle Stinche essendovi andato il dì 19 di gennaio 1662. Si pagò per lui Lire ottanta due e soldi -

al Fisco	L. 30. 20
al Bargiello	L. 19. 8 8
al soprastante al Bargiello	L. 1. 8
allo Cancelliere degli Otto	L. 13
alle Stinche	L. 19. 15

 83. 9 8

A dì 26 sopradetto si cominciò a turbare il tempo e durò per più giorni, molto umido, e piovè qualche poco di acqua.

Dicembre

Il dì 7 andò la corte a Pisa.

Il dì 11 piovè assai con la notte seguente, e venne una gran piena, sì che per il timore restai in bottega tutta la notte.

Il dì 29 fu dato alcune ferite a un cherico nella chiesa della Nonziata, essendo esposto il Santissimo. E perciò restò detta chiesa polluta. Et la notte seguente fu ribenedetta da Monsignore Bentivogli.

Il dì 30 si rassettò il tempo.

F 53v

Gennaio

Il dì 4 al tardi cominciò a nevicare e la notte seguente.

Il dì 7 si ripose il diaccio, quale era assai grosso, e si durò in que'giorni di riporlo et il dì 9 fu grandissimo freddo che lo strumento arrivò a gradi 16.

Il dì 9 venne la nuova della morte del Serenissimo Arciduca quale morì il dì 27 dicembre passato.

La notte del dì 12 cascò la gocciola al Serenissimo Cardinale Gio. Carlo di Toscana, alla villa di Castello.

Et il dì 15 mandai via dua scolari cioè Paolo Antonio romagnolo e Cosimo del Fiorentino.

Et il dì 19 mandai via il Veneziano, altro mio scolare.

Il dì 29 morì il Serenissimo Cardinal Gio. Carlo, al tramontar del sole nella villa di Castello e fu condotto a Fiorenza il dì 26 con molta ponpa, e gli fu dato sepoltura in S. Lorenzo.

F 54r

Febbraio

La notte del dì 13 nevicò durando intermittenemente per tutto il dì 17 poi si risolse in pioggia et il dì 23 venne una grossa piena et il dì 24 venne una

lebecciata con assai grandine. Mi ero scordato che avanti nevicassi erano stati molti giorni diacciato sì che si possente riporre il diaccio, ed empier tutte le buche.

A dì 12 aprile 1663

Io Vincenzio Dandini fui chiamato al S. Ufizio e comparvi il dì 19 detto. Il R^{mo} Inquisitore mi dimandò se io avevo la cappa di F. Girolamo Savonarola et io risposi di non l'averne ma che la tenevono i Padri di S. Marco. Il dì 22 detto fui interrogato sopra l'istesso caso obbligandomi al giuramento. Al che io risposi che quello non era foro competente per quella materia, poi ché si poteva tenere, pure allegandone il detto Cancelliere del S. Ufizio, dico ero testimonio e non reo; giurai, e feci l'attestazione.

F 54v

Il dì 26 detto arrivò uno ambasciadore moscovito. E fu ricevuto come ambasciadore di corona.

Maggio

Il dì 6 si partì il sopradetto ambasciadore moscovita.

Il dì 7 si fece l'essequie per il Serenissimo Cardinale G. Carlo.

Il dì 9 il Senatore Niccolò Guasconi fece buttare a terra il tetto nominato de' Raugèi con la pancaccia che vi ène sotto, quale serviva di raddotto di giocatori e simil canaglia.

Il dì 9 agosto 1663, tra le hore otto e le nove, nacque il primo figliolo mastio al Serenissimo Gran Principe Cosimo di Toscana e si fece i fuochi tre sere, et al Palazzo de' Pitti vi erano due fonti di vino e si buttorno molti danari; et il Serenissimo Cardinal decano fece ancor egli una fontana di vino che si dispensava a' poveri con molto ordine. Non voglio lasciare di narrare come la mattina che si

F 55r

sentì la nuova si sollevò molta plebe et in particolare i battilani e vetturini i quali saccheggiavano tutto il grano et le some del vino che entravano nella città, et altre cose, sì che fa per molti assai danno. Ma vi fu posto rimedio col carcerarne circa a venti. E vi stettero prigionii da quattro giorni.

F 55v

Ricordi da farsi

E prima nel 1667, a dì 22 di maggio morì Papa Alessandro VII.

Il dì 20 giugno 1667 fu eletto Pontefice l'Em. Giulio Ruspigliosi Cardinale, pistolese, con aplauso universale, sperandosi bonissimo governo, piacci a Sua Divina Maestà che così sia, e gli dia lunga vita, si festeggiò la sua creazione tre giorni in questa nostra città, e si dette principio il dì 22 detto, essendo arrivato la nuova il dì 21 al tardi, e si pose nome Clemente IX.

La notte precedente, a dì 26 giugno circha, a hore tre di notte, venne a Fiorenza il Signore don Cammillo Ruspigliosi insieme con dua suoi figlioli et andò ad alloggiare (essendo incognito) alla villa del Signore Ferrante Capponi verso il Poggio Imperiale, et in detto giorno andorno a far reverenzia al Gran Duca entrando per la parte di Boboli, et dall'istesso Gran Duca gli fu reso la visita alla detta villa. E poi ritornorno a Pistoia.

F 56 r

Il dì primo luglio, a hore 24, i detti suoi figlioli, del detto don Cammillo, vennero in Firenze e furon ricevuti pubblicamente con sparo di mortaletti, e tiri di cannoni, et la notte medesima partirno per alla volta di Roma.

Il dì 16 agosto, anno sopradetto,

dopo desinare venne molt'acqua con fulmini, quali percossero in più luoghi et uno buttò a terra lo stile del campanile del Duomo.

Il dì 21 sopradetto

venne una grossa acqua che durò più hore con tempo strano.

Il dì 11 agosto

nacque una bambina al Serenissimo Principe Cosimo, Dio gli dia lunga vita.

Il dì ultimo settembre

venne in Fiorenza dua nipoti di S. Santità et una nipote maritata al Signore . . .

Banchieri quale venne ancor lui insieme con una sua figliola piccola, in tutti numero cinque, quali furno incontrati alla porta al Prato dal Principe Leopoldo e tirorno

F 56v

le fortezze, il dì 2 d'ottobre gli fu fatto il festino in Palazzo et il dì 3 gli fu recitata la commedia al Poggio Imperiale, et il dì 4 si partirno per alla volta di Roma.

A dì 10 ottobre

venne la nuova della nascita del primo figliolo dell'Imperatore, e si fece tre giorni di feste.

A dì 11 ottobre

morì il Signor Principe Mattias essendo a Siena, e fu condotto a Fiorenza il dì 17 detto con molta ponpa.

A dì 14 ottobre

venne in Fiorenza l'Emm. Cardinale Delfino e fu ricevuto in casa il Signor Duca Salviati essendo incognito, e si partì la mattina del dì 17 detto.

A dì 19 ottobre

venne in Fiorenza l'Emm. Cardinale Litta milanese, e fu ricevuto in casa Monsignor Nunzio, et si partì la mattina de 23 per alla volta di Milano sua patria.

F 57r

Il dì 22 ottobre

si partì il Serenissimo Principe Cosimo, Gran Principe di Toscana,
per alla volta si disse de' Paesi Bassi.

a dì 28 novembre

si fece l'essequie per il Principe Mattias.

A dì 12 dicembre

fu creato cardinale il Serenissimo Principe Leopoldo Medici et Monsignore
Ruspigliosi, nipote di Clemente IX, et don Sigismondo Chigi, nipote
d'Alessandro XII. E venne la nuova il dì tredici e si fece i luminari due giorni.

Il dì 15 detto andò la corte a Pisa.

Il dì 24 detto. Andò a Pisa il Cardinale Leopoldo, ove si trovò Monsignore Zaini
che, per ordine di Sua Santità, gli portò la berretta rossa.

A dì 27 gennaio

si cominciò a riporre il diaccio.

A dì 5 marzo

il Cardinale Leopoldo Medici andò a Roma a pigliare il cappello. E l'istesso
giorno fu vista la cometa verso mezzogiorno.

F 57v

Il dì 4 aprile 1668

Tornò la corte di Pisa.

Il dì 12 maggio,

la notte precedente a detto giorno circa ad'hore sei, tornò de' Paesi Bassi il
Serenissimo Principe Cosimo di Toscana et andò prima a udire messa alla
Santissima Nonziata, e poi a Palazzo essendo stato fuori di Fiorenza circa a sette
mesi, essendo partito il dì 22 ottobre de' presente anno. Tirorno le fortezze in su
l'hora del mezzogiorno.

Il dì 4 giugno

fu rubato tra lampade in S. Maria Novella dell'Altare del Santissimo Rosario.

Il dì 6 giugno

si principiò a fare i fuochi per la pace fatta fra le due Corone facendosi festa tre
giorni.

Il dì 17 giugno

tornò di Roma il Signor Cardinale Leopoldo, e fu ricevuto con lo sparo delle
fortezze.

A dì 8 luglio

cascò la saetta sopra il campanile di S. Maria Novela, e fece molto male.

F 58r

A dì 23 agosto

si finì di rassettare il ponte alla Carraia, essendovi una buca intorno alle pile; e
questo lavoro ebbe principio il dì dua di maggio, si che durò vicino a quattro

mesi, con tutto che Arno stessi molto asciutto non essendo quasi che piovuto mai in quella state.

A dì 18 settembre

si partì di Fiorenza il Serenissimo Principe Cosimo per alla volta di Spania et altri luoghi, et imbarcò a Livorno, accompagnato da due galere della Religione di S. Stefano.

A dì 21 novembre

andò il Clero con i magistrati alla Chiesa di S. Spirito processionalmente per impetrare l'aiuto divino contro de' Turchi et per la buona elezione del Re di Pollonia, essendo stato esposto per otto giorni il Santissimo nella cattedrale, et il dì 18 per fino al dì 21 in S. Spirito, et il dì 22 in fino al dì 28 stette esposto in Santa Croce e Santa Maria Novella.

F 58v

A dì 22 novembre

venne la piena in Arno. Et alzò circa a 4 braccia, essendo stato più di sei mesi senza piovere o quasi niente, a segno che non si poteva macinare, et si seccavano i pozzi.

A dì 23 dicembre 1668

si partì la corte per alla volta di Pisa.

A dì 14 gennaio 1668

si fece grandissimo freddo e cominciò a diacciar Arno, ma il dì 17 si fermò quasi affatto, il 18 nevicò et il dì 19 piovvè a segno che venne una buona piena, et a Pisa Arno traboccò facendo assai danno.

A dì 28 detto

fu ammazzato due donne et il prete Conti, priore di Quarceto, né per adesso non si sa chi abbia commesso questi omicidi, et a Prato fu ammazzato il Vicario da un prete.

F 59r

A dì 4 aprile 1669

venne una buona quantità di neve per tutto il contado, et in Firenze, essendo per molti giorni innanzi stato diacciato per tutto, et ancora dura, che siamo al dì sei detto.

A dì 4 di maggio 1669

si fece i fuochi per la nuova della canonizzazione di s. Maria Maddalena de' Pazzi, essendo andati magistrati al Duomo, cantato il Te Deum, e sonate le campane tutto il giorno, essendo stato ascritto nel numero de' santi, insieme con il beato Piero d'Alcantara il dì 29 aprile nel detto anno, che fu la domenica in Albis, sotto il ponteficato di Clemente IX etc.

A dì 2 giugno 1669

si partì lo stendardo di detta santa dalla chiesa del Carmine con l'intervento di tutte le fraterie, e Clero della città, andando precissionalmente alla chiesa della santa che stette il suo corpo esposto otto giorni con gran

F 59v

frequenza di popolo, concorrendovi di tutte le parti con molta devozione, et per la città fecero molti luminari, et la famiglia de' Pazzi fece in su la piazza di Santa Croce per tre sere molti fuochi lavorati sempre variati.

Il dì 26 ottobre 1669

venne a Fiorenza i Cardinali Ghigi. E furono ricevuti (per essere incogniti) in casa i Buonromei, in via Maggio.

Il dì 30 ottobre 1669

il Serenissimo Principe di Toscana tornò dal suo viaggio di Spagna, Inghilterra e Francia, essendo partito l'anno passato da Fiorenza il dì 18 settembre. Et andò alla sua tornata a sentire la messa alla chiesa della Santissima Nonciata, essendo circa a dieci hore, et a hore 17 tirorno le forteze con lo sparo di mortaletti, e cannoni.

F 60r

Il dì primo dicembre 1669

venne la nuova della promozione fatta dalla Santità di Clemente IX di numero otto Cardinali, fra quali fu Monsignore arcivescovo Nerlli, Altieri, Bona, frate di S. Bernardo, Cerro, Romano, Porto Carrero spagnuolo, Pallavicino, Genovese, Acciaiuoli fiorentino, Bonaccorsi della Marca.

Il dì 9 dicembre 1669

la notte precedente il nove detto, a hore dodici, passò di questa vita la Santità di Papa Clemente IX con gran dolore di tutta la Christianità. Il dì 12 detto si partì per alla volta di Roma il Serenissimo Cardinale Medici.

Il dì 23 dicembre 1669

diacciò il fiume d'Arno e continovò perfino a giorni 27, e venendo una pioggia si ruppe, et andò in pezzi.

F 60v

A dì 29 aprile 1670

fu eletto pontefice il Cardinale Emilio Altieri, e si pose nome Clemente X. E si feciono i fuochi in Firenze due giorni, ma le campane del Duomo e di Palazzo sonorno tre giorni.

A dì 26 maggio, a hore 14 in circa,

Morì Ferdinando II, Gran Duca di Toscana, essendo idrope del polmone, e nell'istesso giorno la cattedrale sonò a morto, sì come la chiesa di S. Lorenzo. Il dì 26 detto, dopo mezzogiorno, si tenne il suo corpo esposto nel salone de' forestieri, vestito con l'abito regio e la Corona in testa; el giorno di poi stette pure esposto, ma però in cassa, perché il corpo pativa, fu la sera del 27 detto

portato alla sepoltura accompagnato da gran numero di Piagnioni tutti abrunati con torcie accese con il Clero di S. Felicità, S. Lorenzo, et quello del Duomo, essendo preceduto da tutti i Padri zoccolanti di S. Francesco; havendo tutti una candela in

F 61r

mano accesa d'una libbra di peso. Dopo i cleri sopradetti venivano tutti i cortigiani e gran numero di gentiluomini, pure con candele accese, seguivano tutti cavallieri di S. Stefano con l'abito della Religione, avendo ciascuno in mano un quadrone acceso. Poi veniva la cassa con sopra la Corona, e lo scetro, portata sotto un gran baldacchino nero, e dietro il G[ran] D[uca] Cosimo, suo figliolo, et il Principe Francesco pur figliolo, e dietro le coraze, lascio di dire che nella prissione vi erano due compagnie, quella del Giesù e di S. Benedetto, numerose ciascuna di 150 fratelli, tutti con torcie accese. Tutte le chiese sonoro a morto e principiorno a sonare a hore 23.

A dì 14 giugno 1670

andò tutto il Senato nel salone di Palazzo Vecchio (quale era stato parato di panni neri) a prestare il giuramento di fedeltà al Serenissimo G[ran] D[uca] Cosimo terzo, che Dio lo mantenga, dando saggio di sé con principio d'un bonissimo governo.

F 61v

Il Serenissimo G[ran] D[uca] fece la cerimonia del pigliar l'abito di Gran Mastro della Religione de' Cavalieri, per mano dell'Emm. Cardinal Bragadino.

A dì 27 settembre 1670

il figliolo del Capitan Galli fu mandato a Volterra, in fondo di torre, per avere rubato tre lampade d'argento in Santa Maria Novella a dì 4 giugno 1668.

A dì 8 novembre 1670

venne la nuova della morte del Cardinal Nerli arcivescovo di Fiorenza essendo morto a Roma, e si fecero le essequie il 22 detto nel Duomo con molta pompa, e fu fatta l'orazione dal canonico Strozi.

A dì 25 novembre 1670

venne l'ambasciator di Spagna per complimentar con il G[ran] Duca.

A dì 11 dicembre 1670

si fece l'essequie per il G[ran] D[uca].

A dì 19 febbraio 1670

si ripose il diaccio.

Nota alla trascrizione del testo

Sono rimasto quanto più possibile fedele al testo, mantenendo la grafia e la punteggiatura. Avendo lavorato su un microfilm, mi è stata molto utile, anzi indispensabile, la rilettura

del manoscritto stesso, gentilmente procuratomi dall'amico carissimo Pr Cesare Vasoli, che ringrazio sentitamente.

Piero Falchetta

Autobiografia e autobiografismo indiretto nella *Storia del Mogol* di Nicolò Manuzzi

La *Storia del Mogol* del veneziano Nicolò Manuzzi (1638-1717) è sì un'opera scritta "per benefisio dy caminanty, mercanty y missionary" (SMV/a, c.7r) e cioè perché servisse da guida alla storia, alla civiltà e alle usanze dell'India moghul, ma è anche—ed è questo che a noi importa per le pagine che seguiranno—il vero e proprio testamento della straordinaria vita e dell'affascinante personalità del suo autore; e ciò non soltanto perché egli racconta nelle pagine del libro molti fatti e momenti della sua vita, dall'avventurosa partenza da Venezia fino agli anni solitari ma non oscuri della vecchiaia, ma anche perché le particolari condizioni in cui nacque l'opera e alcune delle sue caratteristiche (come la lingua, la presenza più o meno evidente di modelli compositivi da ricalcare o il significato dell'atteggiamento intellettuale e morale di Manuzzi nei confronti di una civiltà tanto diversa da quella nella quale era nato) consentono una visione molto più approfondita della sua personalità e del modo nel quale il veneziano tentò di costruire, a beneficio del lettore occidentale, un'immagine di se stesso attenta per certi versi più a soddisfare alcune delle sue stesse esigenze e di quelle che egli supponeva proprie del suo pubblico ideale che non la realtà dei fatti. È vero che in ogni autobiografia quello dell'obiettività è un autentico e inafferrabile fantasma; è anche vero, tuttavia, che la *Storia del Mogol* costituisce un caso assai particolare perché l'autore viene in essa tradito dalle sue stesse parole in misura tale che a volte non è più la narrazione a guidarci attraverso la sua vita, quanto piuttosto sono gli errori, le sviste, i silenzi a condurci più vicini a lui, a permetterci di conoscere meglio i suoi problemi di uomo sradicato, il suo desiderio di superare con un gesto clamoroso e definitivo (l'immane fatica della *Storia*) i confini per altro assai ampi e spaziosi della sua esistenza. Ciò appare ancor più evidente se si osserva come Manuzzi sia assai avaro di informazioni su se stesso e come tuttavia il suo libro rechi un'evidentissima impronta autobiografica; la quale risulta più nettamente proprio in virtù di quei silenzi, di quelle sviste, di quegli errori, quasi come se questi fossero dei freudiani atti mancati che segnalano l'avvenuta rimozione della verità.

La *Storia del Mogol* è perciò un'opera che, priva di spessore introspettivo, vive, relativamente al suo contenuto autobiografico, su due distinti livelli: un primo livello, fattuale, all'interno del quale si dipana la *fabula* (vera o falsa che essa sia) e che è il punto di riferimento storico (benché sia proprio il dato storico a complicarsi, vista la difficoltà di reperire documenti che possano comprovare o

smentire il racconto della vita indiana di Manuzzi); il secondo livello è invece quello che potremmo definire dell'“autobiografismo indiretto”, nel quale non è tanto la narrazione dei fatti a guidarci verso una migliore conoscenza dell'autore, quanto piuttosto è il gioco illusionistico di sostituzione o di copertura di quei fatti con altri, di certe verità con alcune menzogne che ci restituisce, alla fine, un'immagine di Manuzzi più credibile di quella che gli si sforzò di costruire per il proprio libro. È a questo secondo livello, è a tale “autobiografismo indiretto” che dedicheremo la nostra attenzione nelle pagine che seguono, non prima di aver dato conto almeno degli avvenimenti principali che caratterizzarono la storia della vita del veneziano e quella, forse ancor più interessante, del suo libro.¹

Nicolò Manuzzi nacque a Venezia, nel 1638, in una famiglia di assai umili condizioni; in giovanissima età, e cioè verso i tredici o quattordici anni, spinto dalla sua natura inquieta e curiosa e dal desiderio di vedere il mondo che si trovava al di là dei confini dell'ormai declinante Serenissima, abbandonò la città natale per giungere, nel gennaio 1656, in India. Qui entrò subito alle dipendenze della casa reale e prestò servizio in veste di artigliere nell'esercito di Dara Shukoh, figlio dell'imperatore moghul Shahjahan, proprio nel momento in cui avevano inizio le guerre fratricide per la successione al trono, guerre che videro il trionfo e l'incoronazione, nel 1659, dell'intransigente e dispotico Aurangzeb, ricordato dagli storici come l'ultimo grande sovrano dell'antica dinastia. Abbandonata la vita militare, Manuzzi si diede, con l'aiuto dei Gesuiti di Delhi, allo studio della medicina; verso il 1670 aprì un gabinetto medico a Lahore e divenne poi primo medico alla corte di Shah Alam, figlio di Aurangzeb. Durante la sua lunga permanenza presso le corti moghul ebbe modo non soltanto di procurarsi fama e ricchezze per le sue vere o presunte virtù professionali, ma anche di farsi in molte occasioni apprezzare per la sua abilità di consigliere, paciere e interprete durante le ininterrotte guerre che avevano visto opposti i coloni europei, i rajah indù e il potere imperiale fin dall'inizio del regno di Aurangzeb. Nel 1686 tuttavia, stanco di “viver tra mori”, egli si ritirò in una grande casa che si era fatto costruire non lontano da Madras e là concluse la sua esistenza nel 1717, senza aver mai rivisto l'Europa.

Gli anni compresi fra il 1698/99 e il 1709 egli li trascorse sotto il segno della *Storia del Mogol*, ossia del libro nel quale si riproponeva di narrare ai lettori europei non soltanto la storia di quel potente impero dai tempi quasi mitici di Tamerlano fino ai primi anni del '700, ma anche di descrivere vita, civiltà, usi, costumi e leggende sia della gente moghul sia del popolo indiano. Ad amalgamare questa fin troppo abbondante messe di notizie (che occupa, nel solo manoscritto marciano della *Storia*, circa mille pagine in folio grande) non vi è però soltanto l'intento esplicitamente cronachistico dell'opera ma vi è anche l'ininterrotto filo dell'autobiografia di Manuzzi la quale, pur non arrivando quasi mai ad essere, di per sé, materia principale del racconto, si dispone tuttavia lungo l'intero arco della narrazione legandone le diverse parti in un *continuum* che dà alla cronaca una connotazione soggettiva molto netta. Ciò contribuisce non

soltanto a rendere la lunga relazione più vivace di quanto non lo siano in genere i resoconti contemporanei scritti da altri viaggiatori europei, ma le presta altresì il gusto di un *reportage* insolitamente dilatato nel tempo (oltre cinquant'anni), di un racconto in presa diretta che, capitolo dopo capitolo, comprende in sé la vita intera di un uomo che ha visto, sperimentato, patito e goduto in prima persona il succo medesimo della storia politica, sociale e militare di quello che è considerato, per giudizio unanime degli storici, il più ricco o potente dominio della terra durante il Seicento, l'impero del Mogol appunto.

Ma rivolgiamo ora la nostra attenzione non tanto ai fatti avventurosi che riempiono le pagine della *Storia del Mogol*, bensì a quell'autobiografismo indiretto cui abbiamo già accennato, e cerchiamo di esaminare alcuni momenti dell'opera particolarmente significativi in tal senso per vedere come dal confronto tra quei fatti e ciò che da essi, a una lettura più attenta, traspare, possiamo infine ottenere un'immagine più precisa non soltanto della figura dell'autore ma anche di quelle che dovettero essere le sue preoccupazioni, i suoi dubbi e i suoi scopi nel comporla. Teniamo comunque presente che egli scriveva per un pubblico reale sì (l'Europa dei "curiosi e benigni lettori") ma che quello stesso pubblico, vista la lontananza, era divenuto nella sua mente una specie di entità astratta, uniforme e omogenea, priva di caratteri culturali e nazionali differenziati e non molto dissimile, forse, dalle piccole comunità che i coloni europei formavano in India mischiando le loro lingue, le loro culture e le loro educazioni con una libertà resa necessaria e opportuna dal fatto che essi vivevano in cittadelle sperdute nell'immensità di quel continente.

Venendo ora al cuore vivo del nostro breve studio, avviciniamoci all'esame degli strumenti linguistici di cui Manuzzi si servì per realizzare il suo grande progetto. Come è noto,² dei due gruppi di manoscritti che compongono la *Storia del Mogol* il primo, quello berlinese, è scritto in lingua portoghese, mentre il secondo, quello veneziano (che del primo è, in parte, minuta), è composto in tre lingue, italiana, francese e portoghese. La ragione di questa pluralità di lingue è data dallo stesso autore al termine della sua prefazione alla *Storia* (SMV/a, c.7v), quando egli dice che così ha dovuto fare perché non ha trovato in India altri scrivani italiani. Bisogna infatti sapere che l'intera opera non venne compilata dalla mano del veneziano, bensì fu da lui dettata a vari scrivani, alle cui lingue materne doveva evidentemente adattarsi nel suo racconto. Ma come mai, si chiederà, Manuzzi non vergò di proprio pugno le sue memorie? Benché non vi sia, nel testo della *Storia*, alcuna parola capace di spiegare questo fatto, vi è tuttavia un accenno, al termine della già citata prefazione, che ci può aiutare a comprendere questa particolare caratteristica dell'opera—anche se vi sono dei precedenti illustri, come quello di Marco Polo che dettò il suo *Milione* a Rustichello. Scrive dunque Nicolò:

Y domando perdone si ò mancato yn questa mia pratica alguna parola y ortografya, la ragione y che in questa Yndia may non ò parlato la mia lingua maternale sy non in questa occasione. . . .

Questo passo, che è tratto dal solo brano autografo di tutto il testo, spiega bene (balza infatti all'occhio lo stravolgimento fonetico e ortografico subito dall'italiano di cui Manuzzi era capace) come mai Nicolò non potesse essere in grado di sostenere una composizione così lunga in una lingua della quale aveva dimenticato persino il suono originario, ma non spiega però la sua impossibilità di usare, scrivendo, le altre lingue impiegate nel testo della *Storia*. Questa contraddizione è ancora più vistosa se si osserva che Manuzzi afferma di aver conosciuto il francese fin da quando abitava a Venezia (SMV/a, c.20 v) e che, se è da un lato credibile il fatto che gli abbia potuto parlare l'italiano soltanto in rare occasioni—dal momento che non vi erano in India insediamenti fissi di italiani—non è invece sostenibile l'identica cosa per il francese, tanto più che egli dimorò vari anni a Pondichéry e che fra i suoi amici vi erano molti francesi, primo fra tutti il governatore della stessa Pondichéry, François Martin.

La spiegazione in realtà è un'altra: benché Manuzzi affermasse di conoscere molte lingue, fra le quali la "turchesca", la persiana e l'indiana, egli non era, in verità, in grado di *scrivere* nessuna. E ciò non soltanto perché le umili condizioni della sua famiglia, la precoce partenza da Venezia e la vita attiva e turbolenta gli impedirono probabilmente una completa alfabetizzazione, ma anche perché l'ambiente linguistico nel quale egli viveva era formato, da un lato, dal persiano che si parlava a corte e dai mille dialetti della gente comune mentre, dall'altro, fra gli europei (e anche fra gli indiani che vivevano a contatto con gli europei) era in vigore, senza eccezioni, una specie di lingua franca a base portoghese che un attendibile testimone ci dice fosse costruita "comme un jargon consistant en 150 ou 200 mots presque sans construction" (Anquetil-Duperron 1:12).

Alfabetizzazione carente, progressiva disidentificazione con le proprie origini linguistiche e culturale e ambiente linguistico locale povero e indeterminato: sono con ogni probabilità questi i fattori che costrinsero Manuzzi a comporre la sua opera dettandone le varie parti agli scrivani (una decina, distinguendo le diverse grafie che si susseguono); ciò, oltre a costituire interessante materia di studio soprattutto per quel che riguarda le stratificazioni lessicali, sintattiche e semantiche di cui le lingue impiegate nel testo, anch'esse impure per evidenti influenze d'altri contesti, risentono, ci consente di formarci un'idea del veneziano e di quelle che dovevano essere le sue condizioni intellettuali nel dar vita alla *Storia* assai più precisa e problematica, al tempo stesso, di quella che egli tentò di accreditare ad uso dei lettori occidentali relativamente alla propria persona. Nicolò dipinge infatti se stesso non soltanto come uomo di grande esperienza—e su questo punto è difficile smentirlo—ma anche come autore di un'opera storica che non ha nulla da invidiare ai grandi modelli del genere; e fa quasi sorridere

l'ingenuità con la quale egli esibisce—è il caso di dirlo—i segni tangibili della sua “erudizione”, sfoderando citazioni latine tratte dalla letteratura sacra o altre ricavate da testi come *Il milione* e la *Gerusalemme liberata*. Il fatto è, purtroppo, che tali citazioni compaiono esclusivamente (fatta eccezione per un paio di casi) nella parte italiana del manoscritto marciano (SMV/a, cc. 7r-203v) che è compilata tutta da una stessa mano; il che induce a pensare che quella bella mostra di sapere si debba più alla premurosa sollecitudine dell'amanuense (il cui contributo finale all'opera non dev'essere indifferente se è vero che doveva scrivere traducendo all'impronta la strana lingua nella quale Manuzzi con tutta probabilità si esprimeva) che non alla dubitevole cultura dell'autore. Ma prima di proseguire nella nostra discussione ci sia consentito di rinviare i lettori che desiderino approfondire l'argomento ad altri lavori che abbiamo svolto sullo stesso tema, in quanto lo spazio di questa sede non è sicuramente sufficiente per soddisfare la loro curiosità.³ Questa omologazione verso il basso delle capacità linguistiche di Manuzzi ha il suo corrispettivo nell'omogeneizzazione dei contesti culturali che formano l'architettura interna della *Storia*; e non parliamo tanto di quei luoghi nei quali il veneziano, citando più o meno a proposito da testi sacri o comunque celebri, si sforza evidentemente di elevare il tono dell'opera, ma ci riferiamo piuttosto al tipo di materiali narrativi impiegati e al modo affatto particolare col quale essi vengono adattati alle esigenze del racconto. Nel suo lunghissimo svolgimento il testo della *Storia* accoglie in sé apporti diversi, quali ad esempio il racconto autobiografico, la cronaca della storia moghul travasata direttamente sulla pagina dall'epopea eroico-mitica delle celebrazioni dei poeti di corte, le chiacchiere raccolte nelle taverne, i resoconti mitici dei *Veda* o del *Ramayana*, le leggende popolari, i pettegolezzi di palazzo, le relazioni di altri viaggiatori, e così via. Ma ciò che importa non è tanto il fatto che Manuzzi abbia attinto a fonti così diverse—ché anzi questa ricchezza documentaria è un importante pregio dell'opera—quanto piuttosto che egli ha impiegato tale grande mole di materiali disparati e disomogenei senza mai distinguere fra essi non diciamo il loro valore storico bensì anche soltanto la diversità della loro origine. Qualunque sia l'attendibilità o l'autorità della fonte impiegata, Manuzzi l'espone infatti attribuendole l'identico grado di verosimiglianza e di realtà, sia che si tratti del contenuto di una qualche leggenda popolare sia che riferisca in prima persona fatti dei quali è stato testimone. Un esempio aiuterà a comprendere meglio quanto vogliamo dire: raccontando l'episodio del mercante ebreo di Aleppo (SMV/a, c. 8v) Nicolò riporta i fatti come se fossero realmente accaduti quando egli si trovava a Smirne in attesa di una carovana che lo trasportasse verso la Persia. Ebbene, quell'aneddoto appartiene invece a una tradizione orale e scritta assai antica, tanto è vero che lo si può leggere pari pari nel racconto di Melchisedec giudeo del *Decameron*. Di un uso altrettanto spregiudicato delle fonti che concorrono a formare il testo della *Storia* vi sono frequentissimi esempi nell'opera; ma ci basterà qui sottolineare che tale atteggiamento risponde al desiderio di Manuzzi di valorizzare al massimo

ogni singola parte della narrazione, di rendere la sua esperienza qualche cosa di unico, di irripetibile, di farla ugualmente *meravigliosa* (nel senso etimologico del termine) e *autentica* agli occhi del lettore occidentale in ciascuno dei suoi momenti.

Tale continuo accavallarsi di notizie, ognuna delle quali viene portata dall'autore allo stesso livello di verosimiglianza e di attendibilità storica, fa sì che l'intera opera appaia come un'ininterrotta giustapposizione di parole, come un'unica frase paratattica smisuratamente lunga (ma si ricordi a tal proposito che la *Storia* nasce come immediato riversamento dell'oralità dell'autore sulla pagina); manca cioè in essa un principio ordinatore che distingua tra loro i fatti, come pure mancano il senso della prospettiva storica, l'interpretazione critica degli avvenimenti narrati e la proiezione di questi sull'ambiente circostante. Ciò non significa tuttavia mettere in discussione il valore dell'opera la quale invece, sia per la ricchezza documentaria che per la personalissima chiave narrativa del racconto, è giunta a noi fresca e viva come raramente accade per le relazioni di altri viaggiatori contemporanei di Nicolò.

Ciò che più importa, comunque, per la nostra prospettiva attuale, che si rivolge all'autobiografismo indiretto emanato dal testo, è il fatto che dai predetti segnali avvertiamo chiaramente che lo sradicamento linguistico e culturale di cui Manuzzi risentiva in maniera più o meno consapevole era assai profondo. Egli non è infatti in grado di scrivere la *Storia* perché, pur conoscendo molte lingue, non è padrone di nessuna di esse, e affida perciò il compito a vari scrivani. E ancora: non somiglia forse di più, la sua opera, a qualcuna delle sterminate saghe storico-mitologiche indiane che non al resoconto—improntato alla logica e alla razionalità—di un uomo occidentale? Non dimentichiamo che Nicolò se ne andò di casa quando era appena un ragazzo e che i primi trent'anni della sua vita indiana egli li trascorse fra la gente moghul o fra gli indù, i suoi unici contatti con gli europei essendo stati quelli intrattenuti con qualche compagno d'arme o con i missionari. È forse strano, se queste sono le premesse, che egli abbia dimenticato e rimosso da sé lingua e cultura natie e che abbia assorbito invece quelle dell'ambiente nel quale viveva, così ricco, variopinto, stimolante e tumultuoso? Non sono forse quelle ingenuie citazioni erudite sparse fra le pagine della *Storia* il segno tutto esteriore di un'adesione puramente meccanica—ma della quale non è tuttavia meno sentita l'urgenza—ai modelli compositivi degli scrittori occidentali, alla cultura dalla quale egli era venuto? I casuali riferimenti del testo a uomini e libri d'Europa appaiono infatti—a chi abbia la pazienza di leggere l'intera *Storia*—come dei salvagenti che galleggino sperduti in un mare sconfinato; a ciascuno di essi Manuzzi ogni tanto si aggrappa perché si sente naufragare nel mare non ostile ma alieno di una cultura e di una civiltà tanto diverse dalle sue. Egli si sente quasi divenuto indiano contro la propria volontà, e quest'ansia di ritrovarsi "altro" da ciò che lo aveva generato percorre, in un rivolo sottile ma continuo, l'intero svolgimento della narrazione ed appare in maniera vistosa e contraddittoria nell'atteggiamento religioso del veneziano.

Ci limiteremo, per questo complesso e delicato argomento, ad alcune osservazioni essenziali, dalle quali risulterà tuttavia chiaro come il testo della *Storia* tradisca spesso il suo autore rivelando vari aspetti della sua vita e del suo animo che sono invece assenti dalla superficie dell'esposizione come dalla narrazione autobiografica.

Verso il 1669/70 Manuzzi si reca a Lahore e vi apre un gabinetto medico e, per farsi pubblicità, manda i suoi servitori a diffondere in città la notizia dell'arrivo di un medico europeo; nonostante la scarsa esperienza, scrive Nicolò, "venivano molti a practicar con me, con i quali non mancandomi termini—havendomi Dio per sua bontà dotato d'un allegro e vivo mercurio—così fra poco si cominciò a sparger la voce . . ." (SMV/a, c. 129r). Questa è l'immagine che il veneziano dipinge di sé a più riprese, ed è l'immagine di un uomo vivace ed allegro in virtù d'una natura estroversa e del "brio italianesco" (SMV/a, c.79r) del suo carattere, un uomo curioso, leale negli affetti e sinceramente amico, amante delle chiacchiere e delle innocenti malizie ai danni dei bigotti. Di fronte a questi aspetti sicuramente veritieri della sua personalità sta però la rigidità e la chiusura del suo sentimento religioso. La sua intransigenza, non appena venga sfiorato l'argomento religioso, si manifesta infatti con una tale furiosa dedizione ideale al cattolicesimo che desta stupore; la sua mentalità, così aperta e perfino impertinente nell'osservazione del mondo circostante, si chiude allora in questi casi in un bigottismo difficile da inquadrare nel contesto complessivo della sua personalità. E non ci riferiamo tanto al luogo comune della sua polemica contro i frati viziosi e corrotti—"il proprio genitore non se ne puol fidare d'un figlio frate" (SMV/z, c.109r), scrive infatti in una delle tante invettive contro i religiosi, nonostante egli avesse intrattenuto, almeno fino al 1704, ottimi rapporti con i missionari dei vari ordini—quanto piuttosto alla sua continua rivendicazione d'esser uomo cristiano e al suo fare di quest'argomentazione il principale (e, in fondo unico) motivo di differenziazione fra se stesso e il mondo nel quale viveva. Tale identificazione della propria personalità umana e sociale con i principi del cattolicesimo è spinta tanto in avanti che egli arriva a candide confessioni di questo genere: "Per causa della medicina ho havuto occasione di far gran servizio a Dio e ho fatto acquisto di molte anime per il Cielo, havendo battizzato innumerabili quantità di ragazzini sotto protesto di darli medicina" (SMV/a, c.138v). Molte volte poi Manuzzi confessa di esser stanco di "viver tra mori" e di volersi riunire alla "gente cristiana"; ma questa sua insofferenza per le abitudini di vita delle popolazioni locali trova un motivo particolarmente sentito nella diversità religiosa, nell'esser quelli nient'altro che "barbari" e "idolatri", mentre egli è invece uomo che vive "caminando sempre con il timor di Dio innanzi agl'occhi" (SMV/a, c.138r).

Ebbene, ci pare che quella certa discrepanza che si nota fra il carattere aperto e tollerante di Nicolò e, all'opposto, il suo rigore di cattolico e il suo intransigente fideismo, abbia ragioni che non possono ridursi a motivi semplicemente religiosi. Ci sembra piuttosto di scorgere in questo scarto un ulteriore segnale di

stradimento culturale del veneziano; il quale, sentendo la propria origine, la memoria, la lingua materna e l'educazione ricevuta sprofondare poco per volta fin quasi ad annientarsi nella di gran lunga più importante esperienza indiana, si è attaccato alla religione con lo stesso angoscioso sollievo e con la stessa determinazione con la quale un naufrago si aggrappa a un tronco trasportato dalla corrente. Tale contrasto si manifesta nella sua personalità con grande evidenza e necessità, per essere compreso, di motivazioni capaci di rivelarne la causa profonda. La quale, a nostro avviso, è principalmente una: l'elemento religioso ha agito in Manuzzi come il solo fattore di coesione in grado di tenere uniti gli sparsi residui della sua "europeità", della sua identità di uomo occidentale sperduto nel magmatico continente indiano; la posta del gioco era molto alta, era l'identificazione di sé, che non poteva venirgli da una vita trascorsa sotto il segno del cambiamento continuo (di città, di lavoro, di abitudini, di lingua, di amicizie, di posizione sociale, ecc.) né dal richiamo delle sue origini, troppo remote nel tempo e nello spazio. L'elemento religioso è così divenuto una sorta di ultima barriera contro l'invasione di un'alterità culturale che Manuzzi, pur amando e ammirando, non fu disposto ad assumere fino in fondo.

E, a ben guardare, si può dire che l'intera *Storia* può essere letta anche come l'immenso monumento di un uomo che si è accorto, alle soglie della vecchiaia, d'esser vicino all'oblio delle genti, nonostante la ricchezza e lo *status* cui era pervenuto; quest'uomo, dando inizio alla sua ultima grande fatica, non vuole perciò soltanto esibire tutte le meraviglie delle quali è stato protagonista o testimone, ma vuole soprattutto ricongiungere il termine ultimo dei suoi giorni con quello, lontano, della sua fanciullezza per tentare di riunire i frammenti della sua esperienza aliena (e, forse, alienante) alla propria matrice di uomo occidentale, europeo, veneziano e di viaggiatore che, non potendo narrare di persona ai suoi concittadini il succo e il senso di tanto vivere, manda loro, a rappresentarlo anima e corpo, il frutto più sofferto e gravoso della sua esistenza, la *Storia del Mogol*.

Opere citate

Anquetil-Duperron Abraham H., *Recherches historiques* . . . Paris, 1786-87, v. 1.

Catrou François, *Histoire générale de l'empire du Mogol*, Paris, 1705.

Falchetta Piero, "Nicolao Manucci e Blaise Cendrars", *In forma di parole* 5.3 (1984): 33-99.

Manuzzi Nicolò, *Mogol*. Di Nicolò Manuzzi veneziano. A c. di Piero Falchetta, Milano, Franco Maria Ricci editore, 1986, 2 vv.

_____, *Storia do Mogol or Mogul India 1653-1708*, trans. with introd. and notes by W. Irvine, London, J. Murray, published for the Government of India, 1907-8, 4 vv.

Note

¹Manuzzi cominciò a lavorare alla *Storia del Mogol* verso il 1698-99, come lo possiamo desumere da un riferimento del testo (SMV/a, c. 142r), e concluse la stesura dei primi tre libri dell'opera non dopo il 1700. Quei tre libri furono tradotti in portoghese dalla minuta plurilingue dell'attuale codice veneziano marciano It. VI. 134 (=8299) ed affidati, assieme ad una raccolta di miniature raffiguranti sovrani, principi e generali moghul (oggi conservata presso la Bibliothèque Nationale di Parigi, Ms. Od. 45. Rés.), ad André Boureau-Deslandes, un funzionario della Reale Compagnia di Francia, il quale partì da Pondichéry alla volta di Parigi nel febbraio del 1701. Ma, una volta giunte nella capitale francese, quelle carte caddero nelle mani di François Catrou, un gesuita del Collegio di Clermont, esperto letterato e autore di varie opere di erudizione storica; questi, resosi conto del valore della *Storia*, se ne appropriò e la pubblicò a proprio nome, non prima di averla completamente snaturata sia nel contenuto che nello spirito che l'animava. La sua *Histoire générale de l'empire du Mogol* ebbe, fin dalla sua comparsa (Paris, 1705), grande successo, tanto è vero che a quella prima edizione ne succedettero altre sette (comprese le traduzioni inglese e italiana), più alcune ristampe. Il manoscritto del veneziano fu conservato nella biblioteca del Collegio fino al 1763, anno in cui venne decretata la messa al bando dell'Ordine di S. Ignazio e i beni dei Gesuiti furono messi all'asta; la *Storia* fu acquistata dal barone Meerman de l'Aja e nella sua famiglia il codice restò fino al 1824, quando cioè passò a far parte della biblioteca di un altro famoso bibliofilo, l'inglese Sir Thomas Phillips. Nel 1887, infine, la Königliche Bibliothek di Berlino acquistò un importante lotto di volumi dagli eredi del Phillips, tra i quali figurava anche il manoscritto di Nicolò; e nella biblioteca tedesca, divenuta nel frattempo la Staatsbibliothek di Berlino Est, quello ancor oggi si trova (Ms. Phillips 1945, I-III).

Mentre il Catrou dava alle stampe la sua *Histoire*, Manuzzi, venuto a conoscenza del fatto ma non potendo d'altra parte fare nulla per impedirlo, rimise mano alla sua opera e inviò a Venezia la minuta plurilingue dei primi tre libri, un quarto libro che aveva scritto fra il 1701 e il 1705 e una seconda raccolta di miniature raffiguranti usi e costumi del popolo indiano (ora a Venezia, codice marciano It. VI. 136 (=8300)). Queste carte furono affidate al missionario cappuccino Eusebio di Bourges il quale si imbarcò a Pondichéry, diretto in Europa, nel febbraio del 1705. Giunto a Parigi, il religioso consegnò il voluminoso incartamento a Lorenzo Tiepolo, ambasciatore della Serenissima nella capitale francese, il quale lo fece pervenire al Senato veneziano—insieme con la prima serie di ritratti che aveva ottenuto dal Catrou in quanto questi non aveva potuto utilizzarla a causa dell'eccessivo costo della riproduzione. Le autorità veneziane, dopo aver esaminato le carte di Manuzzi, decisero che la *Storia* doveva giungere alla pubblicazione e affidarono perciò a Stefano Cardeiraz, un portoghese professore di diritto all'Università di Padova, il compito di renderle uniformi nella lingua e nello stile. Il Cardeiraz, aiutato dai figli Diego e Andrea, restò impegnato nella faticosa impresa dal 1708 al 1712 (la sua "riscrittura" della *Storia* è ancor essa in Marciana, Ms. It. Z. 45 (=4803-4804)), mentre Manuzzi, porporio in quegli anni, stava lavorando al quinto libro dell'opera. Il quale giunse a Venezia, qui portato dal sacerdote padovano Girolamo Buzzacarino di ritorno dall'India, nei primi mesi del 1713. Anche quest'ultima parte dell'opera (Venezia, Biblioteca Marciana, Ms. It. VI. 135 (=5772)) venne "regolata"—come si diceva allora—dal Cardeiraz, il quale la restituì al Senato nell'agosto dello stesso anno. Furono allora convocate le corporazioni degli stampatori perché esaminassero i problemi relativi alla pubblicazione della *Storia*; l'impresa parve in un primo momento irrealizzabile a causa dell'altissimo costo (circa 14000 ducati), quando si fece avanti, rappresentato dall'avvocato veneziano Antonio Zambelli, un misterioso personaggio che volle rimanere anonimo, il quale disse di voler assumere su di sé l'intero onere di quell'edizione in cambio del diritto esclusivo di stampa per un periodo di 25 anni. Tutto sembrava ormai risolversi nel migliore dei modi quando le

trattative si interruppero bruscamente e l'intero *corpus* dei manoscritti di Manuzzi fu depositato alla Biblioteca Marciana, nel settembre 1713. Le ragioni del fallimento dell'impresa non sono chiare, mancando ogni documento che le possa spiegare; si è propensi a ritenere che l'attiva parte avuta da Manuzzi nella contesa fra Cappuccini e Gesuiti a proposito della delicata questione dei "riti di Malabar" e l'animosità con la quale egli si scaglia nelle pagine della *Storia* contro i Gesuiti (i quali, non dimentichiamolo, gli avevano rubato il suo libro) abbiano indotto questi ultimi a esercitare forti pressioni perché l'opera non venisse pubblicata. Nei depositi marciani è ancor oggi conservato il frutto della sfortunata fatica di Manuzzi, fatta eccezione per il manoscritto Od. 45 della Bibliothèque Nationale, che fu requisito dai commissari del governo napoleonico nel 1797 e spedito a Parigi.

²Della biografia di Manuzzi e della sua *Storia* ebbero a interessarsi, durante il Settecento e l'Ottocento, vari studiosi, fra i quali spiccano personalità di rilievo come quelle di Zanetti, Foscarini, Moschini, Rénouard, Cicogna, Amat di San Filippo e altri. Tutti costoro non condussero però vere e proprie ricerche sull'argomento ma si limitarono a inserire nelle loro opere (storie della letteratura veneta, cataloghi di manoscritti o storie dell'esplorazione) quelle poche notizie che erano note fin dai tempi dell'arrivo in Europa dei manoscritti di Nicolò. Il primo a dedicarsi a fondo allo studio della biografia di Manuzzi e a quello della sua opera fu l'inglese William Irvine, un funzionario in pensione del Civil Service britannico, che aveva vissuto per lungo tempo in India. Egli impiegò circa dieci anni per la ricerca storica e bibliografica sul testo di Manuzzi e soprattutto per la sua traduzione in inglese; il risultato di questo lavoro (N. Manuzzi, *Storia do Mogor or Mogul India 1653-1708.*) è indubbiamente notevole perché l'Irvine raccolse sistematicamente tutte le notizie che poté sulla biografia del veneziano e sulla storia della sua opera. Ma vi sono alcuni problemi che brevemente vogliamo accennare; innanzitutto l'occhio acritico col quale egli lesse la *Storia* e che lo portò ad accettare senza alcun sospetto tutto quanto Manuzzi scrisse di sé e dell'India; in secondo luogo importanti errori di metodo lo portarono spesso fuori strada, sia nell'interpretazione del testo che dei documenti. I quali ultimi sono poi, soprattutto per quel che riguarda la vita del veneziano, assai incompleti, mentre egli avrebbe potuto ritrovarli, come noi abbiamo fatto, solo se avesse svolto le sue indagini di persona e non le avesse invece affidate ad altri. Da ultimo, il testo della *Storia* che egli pubblicò è un documento incompleto, sia perché una parte del suo lavoro egli la condusse non tanto sugli originali bensì sulla "riscrittura" del Cardeiraz, sia perché la stratificazione linguistica del testo—che costituisce uno degli aspetti più importanti della *Storia*—è del tutto perduta nella sua traduzione, giudicata del resto da un autore della levatura di Blaise Cendrars come piatta e grigia. Resta comunque il fatto che il lavoro dell'Irvine è un punto di riferimento essenziale per chiunque si avvicini all'opera del veneziano e che questo merito non può in alcun modo essere messo in discussione.

³P. Falchetta, *Nicolao Manuci e Blaise Cendrars* e soprattutto, *Mogol*. Di Nicolò Manuzzi.

Marziano Guglielminetti

Per un'antologia degli autobiografi del Settecento*

All'aprirsi del secolo, il percorso della scrittura autobiografica s'intreccia strettamente, se addirittura non coincide del tutto, con le linee evolutive della nuova erudizione critico-razionalistica. La figura di letterato-erudito che si impone nei primi decenni del Settecento sembra anzi rivolgersi al ripensamento memoriale della propria carriera intellettuale come a un'occasione insostituibile per definire la propria funzione di uomo di cultura entro il quadro della 'repubblica letteraria', ripercorrendo genesi e debiti, tappe e conquiste del proprio distacco dallo scolasticismo filosofico e dal secentismo letterario. Al tempo stesso emerge l'intento di fornire agli altri dotti ed ai posteri un documento obiettivo e attendibile, nonché facilmente fungibile, in conformità a quel fondamentale indirizzo di indagine e di sistemazione storica del sapere che è caratteristica primaria della nuova cultura, e che nel saggio biografico (stimoli precisi vengono dal Bacone, dal Gassendi, da Cartesio) ha uno strumento prediletto. In questo senso scrittura della vita altrui e scrittura della propria si affiancano e pressoché si identificano, essendo di frequente redatte dai medesimi autori, e pubblicate, utilizzate o comunque destinate agli stessi progetti editoriali di ampio respiro.

È quindi un tipo di memoria di sé dal taglio succinto che si impone, una comunicazione da erudito a eruditi, distaccata e per lo più asciuttamente aderente al profilo della *ratio studiorum* e del *cursus honorum* accademico, parca di notazioni personali (e meno che mai private), e larga invece di riferimenti a relazioni intellettuali e di minute informazioni bibliografiche, con una tendenza all'impersonalità che spesso si esprime nell'uso della terza persona. D'altra parte va osservato come queste modalità genetiche facciano sì che la veridicità documentaria di simili memorie sia per solito soltanto relativa, dal momento che sono sempre le acquisizioni della maturità ad esservi assunte come meta (precostituita) dell'evoluzione intellettuale descritta, così da deformare in maggiore o minore misura i fatti per adattarli a un disegno che si propone di presentare come coerente ed organico.

Tali peculiarità si delineano con grande evidenza fin dai primi anni del secolo, con le notizie autobiografiche del parmense Benedetto Bacchini (1651-1722), erudito maestro del Muratori (e del Maffei), fra l'altro redattore del "Giornale dei Letterati" di Parma, primo del genere in Italia, redatte nel 1705 in latino, con la scientifica oggettività della terza persona; committente ne fu l'abate barese Giacinto Gimma (1668-1735), che intendeva pubblicarle nel III tomo dei suoi *Elogi accademici della società degli spensierati di Rossano*, opera minore precedente la più importante *Idea della storia dell'Italia letterata* (1723), vasta

storia della cultura “archetipo della *Storia* del Tiraboschi” (Getto). Pochi anni dopo, nel 1723, il testo venne riproposto, appena morto l'autore, dal veneziano “Giornale dei Letterati d'Italia” fondato da Apostolo Zeno: dall'erudito regesto accademico il documento autobiografico veniva così immesso nella più vasta e rapida circolazione di informazioni promossa dal giornalismo letterario.

Indicando un riproporsi da una generazione di studiosi all'altra del rapporto fra erudizione storico-critica e scrittura autobiografica, fu proprio il grande allievo modenese del Bacchini il primo a rispondere alle sollecitazioni che gli provenivano dal conte friulano Giovan Artico di Porcia (1682-1743), ideatore di un originale piano, privo di riscontri per sistematicità, volto a promuovere la metodica stesura di memorie intellettuali da parte dei maggiori protagonisti della cultura italiana contemporanea, in una fase sostanziale di crisi e rinnovamento. Un palese stimolo cartesiano muoveva il conte friulano: il suo piano, nato nel 1721 come proposta presentata personalmente a numerosi autori (oltre che al Muratori, a Vico, Conti, Zeno, Maffei, Martello, Manfredi, Lodoli, Vallisnieri, e lo stesso Bacchini), e più tardi (1728) formalizzato e pubblicato col titolo di *Progetto ai letterati d'Italia per iscrivere le loro vite*, muoveva dall'intento dichiarato di mettere in luce la capacità degli intellettuali italiani di documentare le vicissitudini della loro formazione culturale, vale a dire la “storia de' loro ingegni” e il “metodo de' loro studi”, come Cartesio aveva fatto ripercorrendo il suo “progrès” nella “recherche de la vérité” nel *Discours de la méthode*, rappresentandovi la sua vita “comme en un tableau, afin que chacun en puisse juger”, ed eventualmente giovarsene. Finalità insieme storiografica e pedagogica quindi, quella che spinse il Porcia a tentar di fondare quasi un nuovo genere letterario, che un amico di lui cooperante con entusiasmo al *Progetto*, l'ammiratore del Vico Carlo Lodoli (1690-1761), battezzò con lo specifico neologismo di “periautografia”, a indicare appunto lo scrivere la propria vita intellettuale.

Al Porcia il Muratori rispose indirizzandogli, alla fine del 1721, l'ampia lettera dal titolo chiaramente cartesiano *Intorno al metodo seguito ne' suoi studi*, in cui, in prima persona, asserendo di esporsi alle insidie dell'“amor di noi stessi” in virtù della “intenzion troppo buona” del committente di servire al “vantaggio del pubblico”, rievocava la sua scoperta del buon gusto in letteratura e il suo 'invaghirsi' dell'erudizione. Alla linea cartesiana del riesame del proprio intimo progresso intellettuale si aggiungeva in modo caratteristico, nel testo muratoriano, la preoccupazione più consueta, condivisa col Bacchini (e riconducibile in qualche modo alla tradizione classica e umanistica del *commentarius*), di registrare indicazioni puntuali di dati di fatto: debiti verso studiosi e verso libri, impieghi e relazioni umane; preoccupazione che d'altronde già si manifesta in una precedente, succinta memoria privata di sé e dei suoi studi in terza persona e in italiano redatta verso il 1720, e che pure riaffiora vent'anni più tardi, nel 1742, quando ancora la commissione di un altro grande erudito induce il Muratori a scrivere di sé, questa volta con lo schermo del latino e della

terza persona, per fornire una compendiosa notizia da inserire nei *Mirabilia Itolorum eruditione praestantium quibus vertens saeculum gloriatur* curati dal fiorentino Giovanni Lami (1697-1770), l'autore delle *Deliciae eruditorum* e animatore delle "Novelle letterarie". Ancora più tardi, al termine della sua esistenza, il Muratori sarebbe ritornato un'ultima volta all'autobiografia con le *Memorie per la vita di Lodovico Antonio Muratori*, scritto privato volto anch'esso a fornire materiale ai futuri biografi, dando un "poco di lume alla Storia letteraria d'Italia" (e riscattando quindi con l'utilità storico-culturale la "vanità" dello scrivere di sé).

Ritornando al *Progetto* del Porcìa, fra gli interpellati, oltre al Muratori—che però per prudenza richiese che la sua lettera non venisse pubblicata lui vivente—solo il Vico e il Martello risposero, il primo con la nota *Vita scritta da se medesimo* pubblicata com'è noto nel 1728, a Venezia, insieme con il testo del *Progetto*, in una significativa opera di pubblicistica erudita come la "Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici" dell'instancabile organizzatore di cultura Angelo Calogerà (1699-1766). Netta e dichiarata, nel Vico, fu la volontà di discostarsi dal modello cartesiano, dall'astuta 'finzione' che Descartes aveva messo in atto per "porre solamente sù la sua filosofia e matematica"; ma nonostante la professione di "ingenuità" ed "ischiettezza" il filosofo napoletano cadde in difetti analoghi, mitizzando la propria formazione e idealizzando la sua figura di pensatore eroicamente solitario. Uno scarto sensibile rispetto al *Discours* è ravvisabile semmai in un'attenzione 'storiografica' affine a quella muratoriana, e accentuata dal ricorso, pur nell'uso dell'italiano, a un'obiettiva terza persona d'ascendenza cesariana e a un'elegante dettato dall'umanistica compostezza, risolvendo la figura del protagonista in una trama di libri e di idee. Un tono analogo adottò Pier Jacopo Martello nella *Vita . . . scritta da lui stesso fino all'anno 1718 e consegnata al signor Giannartico di Porcìa secondo il di lui progetto*, inviata al conte friulano tramite il Muratori nel 1725, e apparsa—morto intanto l'autore—sempre nella "raccolta" calogeriana, nel 1729; anch'egli in terza persona, il Martello riepilogava brevemente gli studi e le letture giovanili, il superamento del marinismo grazie all'influenza di Muratori, Maggi e Orsi, ed esprimeva la sua nuova concezione del teatro tragico, ricordando le opere composte e il loro successo.

Sulla scia del Vico, è comunque la Napoli d'inizio secolo, centro saliente di rielaborazione, in Italia, dei nuovi orientamenti filosofici del grande razionalismo europeo (e in particolare del cartesianesimo) così stimolanti per lo sviluppo della scrittura memoriale in quanto storia intellettuale, che si afferma come polo primario nella geografia dell'autobiografismo intellettuale italiano (accanto al polo emiliano, come si è visto), con una fitta rete dei rapporti che anche qui conducono da una generazione all'altra. Una "Vita letteraria" (ovvero intellettuale) detta dopo la metà del secolo il teologo e filosofo calabrese Francesco Maria Spinelli (1686-1752), allievo del cartesiano Gregorio Caloprese (e che fu in relazione col Vico), nonché avversario del platonista Paolo Mattia

Doria, su richiesta del più giovane teologo agostiniano Ignazio Della Croce (al secolo Ignazio Danisi, 1717-1784), fondatore dell'Accademia Aletina. Analoghe sollecitazioni costui avanza nei confronti del poeta e teologo, allievo del Vico, Gherardo De Angelis (n. 1705), ottenendo in risposta, intorno al 1750, una succinta memoria dei suoi studi, delle opere e delle relazioni intellettuali.

È significativo che entrambi questi autobiografi si attengano al modello vichiano nell'uso della terza persona; nè comunque si arresta a ciò la pronunciata tendenza 'obiettiva' dell'autobiografia intellettuale napoletana. Un quindicennio prima, verso il 1734-35, Costantino Grimaldi (1667-1750), difensore del razionalismo e protagonista di vivaci polemiche anticurialiste nel regno di Napoli fra Asburgo e Borboni, aveva composto, in terza persona, una memoria oggettiva e 'storica' delle controversie di cui era stato al centro; e a segnare l'identificazione piena dell'individuo con gli studi e le opere, il titolo suonava senz'altro *Istoria dei libri di Don Costantino Grimaldi scritta da lui medesimo*. Ma d'altra parte una perlustrazione della genesi, della composizione e delle ripercussioni degli scritti dell'autore è innanzitutto la *Vita scritta da lui medesimo* del Giannone, stesa in quel medesimo giro di anni (1736-37), e tutta incentrata sull'*Istoria civile del regno di Napoli* e sul *Triregno*: in essa il drammatico carattere di testimonianza a futura memoria, volta a posteri del tutto ipotetici, dilatata in dimensioni inconsuete per il bisogno del prigioniero di "alleggerire in parte la noia e il tedio" registrando un rendiconto della propria attività e della ingiusta persecuzione subita, non altera sostanzialmente l'impianto solito di obiettiva, storiografica relazione sulla *ratio studiorum* e sulla produzione scientifica dell'autore.

In circostanze assai meno drammatiche, il Grimaldi, tenuta inizialmente manoscritta per prudenza la sua *Istoria*, per lo stesso carattere obiettivo che essa condivide con tutta la produzione di questo genere non ebbe difficoltà a riutilizzarla qualche anno dopo, quando un grande erudito e compilatore come Giovanni Maria Mazzuchelli (1707-1763) gli richiese materiale biografico per una futura voce dei suoi monumentali *Scrittori d'Italia*; il Grimaldi inviò la *Istoria* debitamente integrata e aggiornata, e il Mazzuchelli ne fece subito uso rimaneggiandola e pubblicando così, nel 1751, le sue *Notizie storiche e critiche intorno a Costantino Grimaldi*. Lo scritto vide la luce ancora nella "Raccolta" del Calogerà (1699-1766), egli stesso collaboratore degli *Scrittori d'Italia* ai quali fornì a più riprese materiali biografici su vari autori, e che a sua volta, nel 1762, si lasciò convincere da Giambattista Rodella (1724-1794), il fedele braccio destro del Mazzuchelli, a comporre una *Vita da lui medesimo scritta*, in terza persona, che servì poi di traccia al Rodella per la stesura della voce su di lui, rimasta manoscritta con tutta la lettera C, degli *Scrittori d'Italia*.

Per tornare all'autobiografismo napoletano, dopo la metà del secolo la propensione alla scrittura di sé perdura, come una tradizione ormai radicata; ma, mentre scompare la 'committenza', essa tende semmai a rinchiudersi nel riserbo privato, documento esclusivamente destinato a storiografi a venire, e non si

direbbe privo di significato che ciò coincida con l'emergere di forme diverse e più avanzate di impegno degli intellettuali, in senso ormai decisamente riformatore. Manoscritte resteranno dunque le memorie di un protagonista dell'illuminismo napoletano come Antonio Genovesi, e di suoi due allievi, Francesco Longano (1729-1793) e Giuseppe Maria Galanti (1743-1806). In prima persona scrisse la propria "vita filosofica" il Genovesi, tra il 1757 e il '60, rispecchiando nella vivezza del dettato, ad onta del persistente schema della *ratio studiorum*, la propria intelligenza lucida e fervida; fece invece ritorno alla terza persona il Longano nella sua secca relazione di sé composta tra il 1793 e il '96, in cui l'aridità del tono pare rispecchiare l'asprezza del senso di fallimento di tutta una generazione di intellettuali mancati riformatori nello scorcio del secolo. Usando l'*io*, il Galanti non rinunciò d'altronde a imporre una veste obiettiva alla propria autobiografia, col titolo di *Memorie storiche del mio tempo* (d'altronde giustificata dalla seconda parte del testo, che a un tratto si trasforma in un teso diario degli sconvolgimenti napoletani fra rivoluzione e reazione); nelle prime righe l'autore affermava di voler ignorare le "bagattelle comuni a tutti gli uomini" per esporre solo cose "degne di istruzione", e in effetti tracciava un quadro, a volte assai vivo, delle esperienze formative, delle relazioni intellettuali, della genesi delle opere, degli incarichi svolti per il governo napoletano sulla faticosa via delle riforme.

Intorno alla Napoli genovesiana, benché su un'orbita più esterna, gravitano altresì Francesco Milizia, autore di *Notizie di F. M. scritte da lui medesimo* (pubblicate postume nel 1803), con cui questo "genovesiano a Roma" (F. Venturi) afferma di voler "dare a' posteri memorie facili e sicure" di sé, ricollegandosi alla precedente attività di biografo nelle *Vite de' più celebri architetti* ("io che ho compilato tante vite, scrivo anche un compendio della mia"), e il siciliano Giovanni Agostino De Cosmi (1726-1810), riformatore della pubblica istruzione nel regno di Napoli, che redige sommarie *Memorie della mia vita rivedute al 1802* riunendo appunti risalenti a vari periodi: nelle brevi pagine, ancora una volta una "rivista generale ai miei studi", a riconfermare, all'alba del XIX secolo, l'indirizzo originario del memorialismo intellettuale.

Lungo la seconda metà del secolo quest'ultimo conobbe in altre aree italiane soltanto testimonianze per lo più minime, e al di fuori dell'ambito filosofico o letterario, sotto forma di brevi *curricula* accademici, inclusi ancora in repertori storico-biografici dai loro stessi compilatori oppure premessi a edizioni, come presentazione dell'autore; così ad esempio per il teologo aretino Anton Francesco Vezosi (1708-1783), che dà breve cenno su di sé (in prima persona) nel proprio catalogo alfabetico degli *Scrittori de' cherici regolari detti Teatini* (1780); il botanico trentino Giovanni Antonio Scopoli (1723-1788), che nel 1786 si presenta brevemente, in latino (e sempre con l'*io*), in apertura delle sue *Deliciae florum et faunae Insubricae*; il compilatore di un altro monumento del biografismo erudito settecentesco, le *Vitae italorum doctrina excellentium*, il pisano Angelo Fabroni (1732-1803), che per la sua opera redige una voce su se

stesso (uscita postuma nel XX ed ultimo volume, nel 1805); fino al professore di giurisprudenza romano Filippo Maria Renazzi (1742-1808), che inserendo il proprio nome nel regesto dei docenti nella sua *Storia dell'Università degli studi di Roma* (1806) rinuncia esplicitamente a fornire un profilo autobiografico, e sostituendogli senz'altro una bibliografia, affermando che la vita di un dotto interessa solo per le sue opere.

In mezzo a questa produzione spiccano se non altro per ampiezza le memorie di Carlo Denina; passato dal Piemonte alla Berlino fredericiana, egli inserì il proprio autoritratto di studioso, in francese, in un dizionario alfabetico d'autori tedeschi, *La Prusse littéraire* (1790-91), produzione occasionale della sua penna sempre capace di soddisfare i requisiti di abilità divulgativa, tempestività e rapidità d'esecuzione propri della cultura volterrianamente "portative" dominante nella seconda metà del secolo. Prevalentemente animato da esigenze immediate appare anche il suo testo autobiografico, che dietro la facciata di ritratto intellettuale si rivela acuminato *pamphlet*, mirante da una parte a confermare la benevolenza di Federico II (e del pubblico berlinese) verso la vittima del papismo sabauda, e dall'altro a vendicarsi dei non pochi avversari e persecutori, piemontesi e no.

Un modello in qualche modo riconducibile al filone dell'autobiografia intellettuale, per l'intento di documentazione storica che ne è alla base, costituiscono le memorie di pittori, per lo più risolte in un catalogo più o meno particolareggiato della produzione artistica. Così per il veronese Antonio Balestra (1666-1740), protagonista della pittura veneziana d'inizio secolo e autore, nel 1703, di un breve profilo di sé; e tanto più per il bolognese Giampietro Zanotti (1674-1756), pittore e poeta fratello di Francesco Maria, che inserisce le proprie notizie autobiografiche in un repertorio biografico storico-erudito quale è la sua *Storia dell'Accademia Clementina* (1739), aggiungendo al catalogo delle opere un succinto autoritratto psicologico e morale. Intorno alla soglia del XIX secolo si colloca invece il resoconto della carriera artistica del veneziano, attivo a Padova, Pier Antonio Novelli (1729-1804), steso su richiesta di un estimatore e protettore, al quale si illustrano con insistenza doti, progressi e imprese del figlio dell'artista, Francesco, anch'egli promettente pittore e incisore, tanto da avvicinarsi quasi alla memoria familiare.

All'antica tradizione di quest'ultima fanno invece capo decisamente testi come il *Giornale di memorie* dal 1770 al 1796 del letterato veronese Benedetto Del Bene (1749-1825), vero diario domestico arricchito di notizie municipali, o le composite *Memorie della mia vita* dello storico ferrarese Antonio Frizzi (1735-1800), che appaiono costituite da un disadorno diario privato di impieghi, viaggi, finanze di casa e date salienti della famiglia, preceduto da una vera e propria sezione autobiografica, evidentemente aggiunta in un secondo tempo, in cui vengono narrati con una certa vivacità e ironia la giovinezza e gli studi dell'autore. Tutti scritti, questi, non destinati alla pubblicazione, e rivolti semmai ai discendenti, per trasmettere loro—come scrive il Del

Bene—1“esperienza non generica” degli antenati che furono “in una eguale condizione di vita, nell’incarico dei medesimi affari, nel governo della stessa famiglia”.

Carattere anche più spiccatamente personale e privato, seppur ancora ben lontano dal modello del *journal intime*, rivestono scritture tendenzialmente autobiografiche ma riluttanti agli schemi usuali, secondo modalità anomale o marginali, come le memorie in forma epistolare e le frammentarie confessioni segrete di Pietro Verri; dalle postille alle proprie lettere della guerra dei Sette anni (che più tardi il Verri rielaborò organizzandole in vere e proprie ‘memorie militari’), alla *Lettera riservata* al fratello Alessandro (1771), fino agli impietosi *Pensieri miei pericolosi a dirsi* (1783) e alla *Sincera memoria sugli impieghi che ebbi e sulla cagione che me li fece perdere* (1789), il Verri periodicamente ricorre alla scrittura interiore per far luce, con caparbietà ed orgoglio ‘plutarchiano’, sul proprio nucleo morale, sulle ragioni profonde che lo hanno condotto alla rivolta contro l’oppressione familiare e che lo sostengono nella lotta per le riforme.

Nella stessa area si colloca un testo diaristico come quello redatto da Giambattista Biffi (1736-1807) in francese dal 1777 all’81, in cui il nobile cremonese della cerchia del “Caffè” registra “cose notabili per gli altri, e interessanti per sé” accadute nella sua città, con una scelta cronachistica che si sottrae al ristretto orizzonte della scrittura domestica ipotizzando con ironia un qualche anonimo futuro lettore “curioso d’antichità”, e d’altra parte assoggetta il resoconto municipale a una selezione affatto soggettiva, improntata a un ironico moralismo critico; soluzione di ripiego, determinata verosimilmente dall’impossibilità di ricorrere al modello dei *mémoires* aristocratici di tradizione francese, per una riserva di fondo dettata da quello scetticismo disincantato che non è raro in aristocratici conquistati dalle *lumières* e in contrasto con il proprio ceto ma d’altro canto incapaci, diversamente da un Pietro Verri, di accettare fino in fondo le asprezze e gli scacchi dell’impegno riformatore.

Peraltro, in contesti ovviamente più arretrati, il tipo dei *mémoires* può ancora contare testimonianze non di poco conto negli ultimi decenni del secolo, come nel caso del conte torinese, gran ciambellano di corte, Roberto Malines di Bruino (1714-1783), che verso il 1780/82 compone ampi *Mémoires sur le temps où l’auteur à vécu* che dichiaratamente si rifanno all’esempio francese del cardinale di Retz (e si allineano di fatto, con le dovute proporzioni, a quello più recente, pur se ancora non pubblico, del Saint-Simon), e nei quali è dato ampio spazio (dopo un’introduttiva genealogia familiare) alle vicende, storicamente documentate, delle guerre sabaude vissute dall’autore, nonché alla rappresentazione minuta della *vie de Cour* torinese da lui osservata dappresso. L’intento esplicito del nobile piemontese è quello di occupare dignitosamente, con un lavoro di lena storica, gli anni della vecchiaia, una volta terminata la carriera delle armi (anche se il tono documentario dell’insieme rimanda implicitamente alla possibilità o opportunità di una pubblicazione postuma, anche qui, del resto, in conformità al modello francese citato).

Personaggi altolocati o che hanno occupato posti-chiave, i quali al tramonto della loro esistenza scrivono di sé soprattutto per documentare eventi di grande rilievo di cui sono stati testimoni privilegiati sono pure gli autori settecenteschi di vasti commentari latini, che sembrano costituire poco più che una variante ecclesiastica del memorialismo aristocratico d'ascendenza francese. Così per i *Commentarii de rebus pertinentibus ad Aug. Mar. S.R.E. Cardinalem Quirinum* (pubblicati vivente l'autore, nel 1749) di Angelo Maria Quirini (1680-1755), ponderosa narrazione in tre volumi che si dilunga sugli studi, i viaggi europei, gli interessi e gli scritti eruditi, la carriera ecclesiastica e l'attività di bibliotecario della Vaticana dell'arcivescovo di Corfù e poi vescovo di Brescia e cardinale, nonché per i *Commentarii de suis ac suorum rebus aliisque suorum temporum usque ad occasum Societatis Jesu*, in XVI libri, dell'alessandrino Giulio Cesare Cordara (1704-1785), gesuita e poeta satirico latino, composti fra il 1774 e il '79, ma non pubblicati vivente l'autore per la delicatezza dei temi toccati riguardo la soppressione della Compagnia di Gesù. Se nel primo dei due testi accanto ai contenuti propriamente autobiografici trovano ampio spazio paesi, uomini e ambienti osservati da un principe della Chiesa e prestigioso erudito in relazione, fra l'altro, con Voltaire e Federico II, nel secondo la storiografia vera e propria ha nettamente il sopravvento per molte e molte pagine, tanto che l'opera si presenta e riveste un obiettivo interesse specialmente come documentata storia della crisi europea dei Gesuiti colpiti dall'offensiva regalistica.

Opera di un ecclesiastico eminente riformatore religioso, e scritte più modernamente in italiano (così da conferire loro, oltretutto, la massima potenzialità di diffusione futura) sono le ampie e significative *Memorie* (terminate nel 1805) di Scipione de' Ricci (1741-1809), in cui campeggia la lotta del vescovo giansenista di Pistoia e Prato per la riforma delle istituzioni ecclesiastiche nella Toscana del granduca Leopoldo; puntigliosamente documentate per smentire le calunnie e per ristabilire la verità dei fatti, dopo aver subito accuse e persecuzioni, le memorie costituiscono una grande apologia che l'autore redige "nella quiete e nel ritiro", "per disinganno di molti, per consolazione degli amici e per *suo* proprio vantaggio", senza prospettive di immediata pubblicazione, ma nell'evidente speranza che un giorno possa vedere la luce.

Sempre alle memorie aristocratiche, ma originalmente corrette da un'insuita ampiezza d'orizzonte politico, ormai ben addentro ai cruciali avvenimenti dell'età rivoluzionaria, si riallacciano formalmente i *Mémoires pour servir à l'histoire de ma vie* del nobile milanese Giuseppe Gorani (1740-1819), composti nel 1806/7, nel ritiro (o piuttosto esilio) ginevrino, diffusa narrazione dei molteplici viaggi in corti e paesi, delle esperienze militari, delle avventure galanti della sua esistenza movimentatissima (mentre passa in secondo piano la sua pur importante attività di pubblicista politico in senso riformatore), fino all'esperienza girondina in Francia e al successivo deluso ripiegamento, in una vicenda la cui eccezionalità ha un riscontro forse solo nelle *Memorie della vita e*

delle peregrinazioni (1810/13) di un personaggio per molti versi affine come il fiorentino Filippo Mazzei (1730-1816), anch'egli agente diplomatico di sovrani, scrittore di cose storico-politiche e partecipe testimone di eventi rivoluzionari dalle due parti dell'Atlantico. È caratteristico nel Gorani che il suo impegno di esattezza storica, il suo proposito di riferire, legati al filo della sua vita, fatti "dignes d'être connus", dominante in non pochi capitoli nei quali il "voyageur historien" prevale senz'altro sull'autobiografo, non comporta però più per forza, come in precedenti memorialisti, un proiettarsi verso un ipotetico lettore postumo, ma aspira a un dialogo con un lettore prossimo, contemporaneo, sollecitato, talvolta, con spiccati tratti da romanzo, di volta in volta 'nero' o *larmoyant*.

La tendenza emergerà con maggior nitidezza, di lì a poco, nelle memorie di Giuseppe Compagnoni (1754-1833), composte dopo la Restaurazione e il conseguente allontanamento dalle cariche pubbliche, che nel ripercorrere le vicende di giacobino italiano e poi funzionario napoleonico nella Cisalpina e nel Regno dell'autore delle *Veglie del Tasso* concedono ampio spazio agli elementi aneddotici, se non già apertamente romanzeschi, alle avventure di viaggio, ai minuti eventi accertamente amplificati e 'drammatizzati', allo scopo di catturare l'interesse dei lettori (ed è poi solo incidentale il fatto che tanto il Compagnoni quanto il Gorani e anche il Mazzei finissero per lasciare inedite le loro scritture memoriali). Sono, poi, queste che invadono gli stessi *mémoires* storico-politici, le linee di sviluppo caratteristiche delle più note e significative autobiografie di fine Settecento, che non a caso nascono nel contesto culturale veneziano, contrassegnato dalla presenza di un pubblico più modernamente 'borghese' che in altre aree italiane, aperto agli stimoli del romanzo, sia italiano sia tradotto dal francese e dall'inglese, e di una esuberante vita teatrale, fra melodramma e commedia.

È possibile verificarlo a partire dalle *Memorie inutili* di Carlo Gozzi, composte negli anni successivi al 1780 (e pubblicate solo dopo la caduta della Serenissima, venuti meno i divieti delle autorità, nel 1797), per reagire alla violenta polemica aperta dalla *Narrazione apologetica* di Pietro Antonio Gratarol; con questo acre memoriale difensivo, dato alle stampe nel 1779 nell'esilio di Stoccolma, il rivale del Gozzi si era riproposto di presentarsi al "tribunale del pubblico" nei panni del cittadino onesto e responsabile, impegnato in incarichi pubblici e diplomatici, ingiustamente osteggiato da un rivale in amore scornato, il Gozzi appunto, e infine messo al bando dalla repubblica veneta per le mene degli invidiosi. Una propria innocenza perseguitata—nucleo di tanta contemporanea produzione romanzesca—proponeva ai lettori anche Carlo Gozzi, confutando le tesi del Gratarol; ma di contro al tono polemico e risentito, e spesso aspro ed amaro, del documento apologetico dell'avversario, alieno da cedimenti narrativi, aneddotici, per l'esigenza stessa di costruire un'immagine di sé moralmente ineccepibile, l'autore delle *Memorie inutili*, mentre ripercorreva l'intera sua carriera di letterato, le opere teatrali, le polemiche col Goldoni e col Chiari, sfoderava una

briosità e un ritmo da teatro nel diffondersi, “per umiltà”, sugli innumerevoli piccoli eventi personali formanti la “intera, vera e autentica commedia del suo naturale e del suo carattere”.

Accantonata l'attenzione per la dimensione sovraindividuale propria del genere *mémoires*, ed esaltata in compenso la sfera degli accadimenti privati, ora fornita di una carica emotiva e di un rilievo drammatico inusitati, scene e scenette di vita indulgono a raccogliere, con affine brillantezza teatrale d'intreccio e di dialoghi, Carlo goldoni nei *Mémoires* (1784/87) o, su un piano di più marcata 'irregolarità' esistenziale, Giacomo Casanova nella *Histoire de ma vie*, e Lorenzo Da Ponte (1749-1838), che col suo senso melodrammatico sa parlare nelle sue memorie (1823/'27) di cose “non del tutto grandi”, ma facendole apparire “tanto singolari per la lor bizzarria” da potere “almeno intrattener senza noia” i lettori, rendendole insomma appetibili per il mercato editoriale. Al di là di questi esempi maggiori—e ben noti—una testimonianza veneziana minore come le memorie (1814) di Antonio Longo (1750-1822) può offrire un'utile conferma della centralità, in questo tipo di scrittura autobiografica, delle categorie del 'bizzarro', dello 'stravagante', del 'capriccioso' che conferiscono all'esistenza un tracciato imprevedibile e irregolare, e quindi anche romanzescamente (o teatralmente) interessante, passando in rassegna una serie scontata di *tòpoi*: le vicende galanti, il gioco, il teatro, il viaggio movimentato, la beffa e l'inganno, le speculazioni di volta in volta fortunate o fallimentari.

Come nei casi maggiori anche il discorso memoriale del Longo si fa diffuso e disteso, dilatandosi a dimensioni pletoriche (come avviene d'altronde per il romanzo dell'epoca) e d'altra parte, perso un vero e proprio filo interno unificante, si sgrana in una successione 'aperta', e tendenzialmente incoerente, di unità narrative in sostanza autonome—novelle, o scene, se si preferisce—in base alla casuale, dispersiva imprevedibilità dell'“avventura” (l'esito estremo di questa tendenza, ossia l'episodio autobiografico pubblicabile a sé era del resto già stato toccato, ad esempio, da C. Gozzi con le storie dei tre amori giovanili, o da Casanova con la celeberrima fuga dai Piombi). Un'unità 'nuova', originale potrà determinarsi, nell'autobiografia romanzesca fra Sette e Ottocento, soltanto nel grande caso a sé della *Vita* alfieriana, dove a conferire coerenza di fondo alla rappresentazione dell'esistenza minacciata dalla dispersione può solo più intervenire la potentissima istanza soggettiva dell'“amor di se stesso”, nella piena coscienza dell'egocentrismo (“i fatti miei bensì, ma non già gli altrui, mi propongo di scrivere”) e dell'assoluta irripetibilità della vicenda individuale: ma si tratta certo, qui, di un modello affatto unico ed esclusivo, volutamente inimitabile.

Università degli Studi di Torino

Opere citate

Alfieri Vittorio, *Vita di Vittorio Alfieri scritta da esso*, a c. di L. Fassò, Asti, Casa d'Alfieri, 1951.

- Bacchini Benedetto, *Vita*, t. 34 del *Giornale de' letterati d'Italia*, Venezia, Hertz, 1723.
- Balestra Antonio, *Autobiografia*, in C. Frati, *Varietà storico- artistiche*, Città di Castello, Lapi, 1912.
- Biffi Giambattista, *Diario (1777-1781)*, a c. di G. Dossena, Milano, Bompiani, 1976.
- Calogerà Angelo, *Vita da lui medesimo scritta*, in C. De Michelis, "L'autobiografia di A. Calogerà", *Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti*, aa. 1965-1966, t. 124 (cl. di sc. morali, lettere ed arti).
- Casanova Giacomo, *Mémoires*, Paris, Flammarion, 1918-1919; a c. di R. Abirached e E. Zorzi, Paris, Gallimard, 1960 ("Bibl. de la Pléiade").
- Compagnoni Giuseppe, *Memorie autobiografiche*, a c. di A. Ottolini, Milano, Treves, 1927.
- Cordara Giulio Cesare, *Commentarii de suis ac suorum rebus aliisque suorum temporum usque ad occasum Societatis Jesu*, vol. 53 di *Miscellanea di storia italiana*, Torino, Bocca, 1932.
- Da Ponte Lorenzo, *Memorie*, a c. di G. Gambarin e F. Nicolini, Bari, Laterza, 1938.
- _____, *Memorie e altri scritti*, a c. di C. Pagnini, Milano, Longanesi, 1971.
- De Angelis Gherardo, *Vita di Gherardo De Angelis da lui stesso descritta*, s. l., s. d.
- De Cosmi Giovanni Agostino, *Memorie della mia vita rivedute al 1802*, t. 7 di *Illuministi italiani: Riformatori delle antiche repubbliche, dei ducati, dello Stato pontificio e delle isole*, a c. di G. Giarrizzo, G. Torcellan e F. Venturi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965.
- Del Bene Benedetto, *Giornale di memorie (1770-1796)*, Berona, Zuppini, 1889.
- Denina Carlo, s. v., vol. 1 di *La Prusse littéraire*, Berlin, Rottmann, 1790.
- Fabroni Angelo, s. v., vol. 20 di *Vitae Italorum doctrina excellentium qui saeculis XVII et XVIII floruerunt*, Lucae, Typis D. Marescandoli, 1805.
- Frizzi Antonio, *Memorie della mia vita*, a c. di G. Agnelli, Ferrara, Taddei, 1898.
- Galanti Giuseppe Maria, *Memorie storiche del mio tempo*, t. 5 di *Illuministi italiani: riformatori napoletani*, a c. di F. Venturi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1962.
- Genovesi Antonio, *Vita di A. Genovesi*, t. 5 di *Illuministi italiani: riformatori napoletani*, a c. di F. Venturi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1962.
- _____, *Autobiografia, lettere e altri scritti*, a c. di G. Savarese, Milano, Feltrinelli, 1962.
- Giannone Pietro, *Vita scritta da lui medesimo*, a c. di F. Nicolini, Napoli, Pierro, 1905; a c. di S. Bertelli, Milano, Feltrinelli, 1960; e anche t. 1 di *Illuministi italiani: Opere di P. Giannone*, a c. di S. Bertelli e G. Ricuperati, Milano-Napoli, Ricciardi, 1971.
- Goldoni Carlo, *Mémoires*, vol. 1 di *Tutte le opere*, a c. di G. Ortolani, Milano, Mondadori, 1968 (1935¹).
- Gorani Giuseppe, *Mémoires pour servir à l'histoire de ma vie*, a c. di A. Casati, Milano, Mondadori, 1936-42.
- Gozzi Carlo, *Memorie inutili*, a c. di G. Prezzolini, Bari, Laterza, 1910.
- _____, *Memorie inutili*, a c. di D. Bulferetti, Torino, Utet, 1928.
- Gratarol Pietro Antonio, *Narrazione apologetica*, Venezia, Zatta, 1797 (Stockholm, 1779¹).
- Grimaldi Costantino, *Memorie di un anticurialista del Settecento*, a c. di V. I. Comparato, Firenze, Olschki, 1964.
- Longano Francesco, *Autobiografia*, t. 5 di *Illuministi italiani: riformatori napoletani*, a c. di F. Venturi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1962.
- Longo Antonio, *Memorie*, Venezia, Curti, 1820 ((1814¹)).
- Malines di Bruino Roberto, *Le 'memorie' del conte Roberto Malines*, a c. di P. Robbone, Torino, l'Erma, 1932.
- Martello Pier Jacopo, *Vita di Pier Jacopo Martello scritta da lui stesso sino l'anno 1718*, t. 2 di *Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici*, Venezia, Zane, 1729.

- _____, *Il Femia sentenziato con postille e lettera apologetica inedita e la vita scritta da lui stesso*, a c. di P. Viani, disp. 100 di *Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal sec. XIII al XIX*, Bologna, Romagnoli, 1869 (reprint Bologna, Forni, 1968).
- Mazzei Filippo, *Memorie della vita e delle peregrinazioni del fiorentino Filippo Mazzei*, a c. di A. Aquarone, Milano, Marzorati, 1970.
- Milizia Francesco, *Notizie di Francesco Milizia scritte da lui medesimo*, t. 7 di *Illuministi italiani: Riformatori delle antiche repubbliche, dei ducati, dello Stato pontificio e delle isole*, a c. di G. Giarrizzo, G. Torcellan e F. Venturi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965.
- Muratori Lodovico Antonio, *Scritti autobiografici*, a c. di T. Sorbelli, Vignola, Comitato Vignolese per le onoranze a L. A. Muratori, 1950.
- _____, *Lettera intorno al metodo seguito ne' suoi studi*, in t. 7 di *Dal Muratori al Cesarotti: Opere di L. A. Muratori*, a c. di G. Falco e F. Forti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964.
- Novelli Pier Antonio, *Memorie per la vita di Pier Antonio Novelli scritte da lui medesimo*, in L. Rusconi, *Per le nozze del march. G. Salvatico con la cont. L. Contarini*, Padova, Tip. della Minerva, 1834.
- Querini Angelo Maria, *Commentarii de rebus pertinentibus ad Ang. Mar. S. R. E. Card. Quirinum*, Brixiae, ex typ. J. M. Rizzardi, 1749.
- Renazzi Filippo Maria, s. v., vol. 4 di *Storia dell'Università degli studi di Roma*, Roma, Pagliarini, 1806 (reprint Bologna, Forni, 1971).
- Ricci Scipione de', *Memorie*, a c. di A. Gelli, Firenze, Le Monnier, 1865.
- Scopoli Giovanni Antonio, *Vitae meae vices*, parte I di *Deliciae florum et faunae Insubricae*, Ticini, ex Typ. Reg. et Imp. Monasterii S. Salvatoris, 1786.
- Spinelli Francesco Maria, *Vita di F. M. Spinelli scritta da lui medesimo*, t. 49 di *Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici*, Venezia, Occhi, 1753.
- Verri Pietro, *Diario militare*, a c. di G. Scalia, Bologna, Cappelli, 1967.
- _____, *Lettera riservata al fratello Alessandro*, vol. 1 di *Opera varie*, a c. di N. Valeri, Firenze, Le Monnier, 1947.
- _____, *Pensieri miei pericolosi a dirsi e Sincera memoria sugl'impieghi che ebbi e sulla cagione che me li fece perdere*, in app. a N. Valeri, *P. Verri*, nuova ed. riv., Firenze, Le Monnier, 1969.
- Vezzosi Anton Francesco, s. v., parte 2a de *I scrittori de' cherici regolari detti Teatini*, Roma, Sacra Congr. de Propaganda Fide, 1780.
- Vico Giambattista, *L'autobiografia, il carteggio e le poesie varie*, a c. di B. Croce e F. Nicolini, 2a ed. riv., Bari, Laterza, 1929 (1911¹).
- _____, *Autobiografia*, a c. di M. Fubini, 2a ed. riv., Torino, Einaudi, 1960 (1947¹).
- Zanotti Giampietro, s. v., vol. 2 di *Storia dell'Accademia Clementina*, Bologna, Dalla Volpe, 1739.

* Do qui le prime indicazioni relative a un'antologia di autobiografi del Settecento che sto curando per l'editore Angeli di Milano, in collaborazione con Fabrizio Cicoira e Giuseppe Zaccaria.

Roberto Fedi

Il “fare” e il “raccontare”: Memoria e scrittura nella *Vita* di Vittorio Alfieri

Ed eccomi, s'io non erro, al fine oramai di queste lunghe e noiose ciarle. Ma se io avea fatte o bene o male tutte le surriferite cose, mi conveniva pur dirle. Sicche` se io sono stato *nimio* nel raccontare, la cagione n'è stata l'essere stato troppo fecondo nel fare. Ora le due anzidette malattie in queste due ultime estati, mi avvisano ch'egli e` tempo di finire e di fare e di raccontare. (*Vita* IV, 31)

1. Nella primavera del 1790, a Parigi, Alfieri inizia la stesura di un'opera autobiografica, basandosi su appunti, note, cronologie redatte per proprio uso che non ci sono pervenute, e che solo in parte possono essere riconosciute in quelle brevi o meno brevi stesure giovanili (i *Giornali*, per esempio, del 1774-77,¹ o le lettere familiari a partire dalla prima del 1767,² se non anche alcune rime della cosiddetta *Prima parte* a fare data dal 1776 in poi)³ che in qualche modo hanno rappresentato per molti una sorta, docilmente esibita, di predisposizione all'autobiografismo. Da più d'un anno si stanno susseguendo i “tumulti” che lo scrittore “va tacitamente vedendo e osservando”; intanto, è terminata la stampa difficoltosissima delle opere a Kehl e delle tragedie dal Didot, condotta con la ferma convinzione che “chi lascia dei manoscritti non lascia mai libri” (*Vita* IV, 19)⁴; ragion per cui, non appena quel primo abbozzo o stesura autobiografica sarà conclusa, subito ci rimetterà mano, per una completa e ordinata riscrittura. Il che avviene, ancora a Parigi, pochi mesi dopo (forse nella primavera inoltrata del 1790 secondo Fassò,⁵ o forse ancora più tardi, fra il 1790 e l'agosto 1792 secondo Ferrero),⁶ dando origine a quella redazione della *Vita* che oggi si legge nell'edizione astese del Fassò, e che questi ha indicato con il nome poi divenuto stabile di *Prima redazione inedita* (*Vita*, a c. di L. Fassò, II, 9-221). La quale, a sua volta, venne quasi subito sottoposta ad un ulteriore lavoro di ripulitura, di revisione e di ampliamento, che occupò lo scrittore forse ancora a Parigi, nell'agosto 1792, e certamente a Firenze a partire dal marzo 1798 (*ibid.*, “Introduzione”, XVI): si tratta di una fase non esattamente documentata dall'edizione Fassò e individuata acutamente da Dossena (al quale si deve la definizione pertinente di “fase intermedia”, “Prefazione”, XVI), di cui rimangono molte tracce nel ms. 13 della Biblioteca Laurenziana di Firenze: segni, richiami, aggiunte in margine attestanti, citiamo da Dossena, “la volontà di modificare la divisione in capitoli e di spostare alcuni gruppi di frasi o di pagine, alterando

l'ordine narrativo" (XVII), e tutto in funzione di un *climax* che ha al suo culmine, naturalmente, la "conversione". Siamo, in sintesi, alla fine dell'epoca III, che vede la "liberazione vera" e la scoperta della poesia, dopo vari accidenti che hanno dato luogo, fra l'altro, alla parte più romanzesca di questa non romanzesca autobiografia (la storia dell'amore londinese per la Pitt, il duello, il "disinganno", il viaggio-fuga del duo Alfieri-Elia per mezza Europa: uno dei più potenti inserti 'settecenteschi' che mai si siano intrusi in questa narrazione così volutamente straniata).

Una volta dosati questi interventi progressivi, l'Alfieri si dedicò al lavoro di trascrizione della *Prima parte* della *Vita*, quella che giunge al 1790. Operando ancora correzioni e varianti stilistiche, ricopiò su due manoscritti fatti appositamente confezionare tuttò ciò che fino ad allora era andato componendo e limando; un'operazione lunga, che durò dal 1798 al 2 maggio 1803, data apposta al termine di questa definitiva riscrittura in calce al capitolo 19 dell'Epoca quarta, e che impegnò lo scrittore in due tempi: una rielaborazione del materiale preesistente, che continuava e portava a termine il processo della "fase intermedia", e una trascrizione calligrafica, di cui sono testimonianza i due mss. (Fondo Alfieriano 24) conservati anch'essi alla Laurenziana (Dossena, XXVII sgg.).

Ma nel frattempo, intersecandosi in parte con i procedimenti qui sopra riassunti, l'Alfieri era andato componendo il seguito cronologico della sua autobiografia. Forse a partire dal 1797 (secondo Fassò) e fino al 1803 l'Alfieri preparò appunti e altro materiale su cui redasse una stesura della *Seconda parte*; la copiatura di questa prima stesura, con ulteriori interventi, andò avanti per una decina di giorni dal 4 al 14 maggio 1803, data quest'ultima apposta in calce al capitolo 31 dell'Epoca quarta (*Parte seconda*, cf. Dossena, XL-XLI). Su questa seconda stesura ancora si intervenne, secondo un modo di procedere del tutto simmetrico a quello posto in opera nella prima parte della *Vita*; senonché la morte, l'8 ottobre 1803, lasciò interrotto il lavoro di revisione e quindi incompleta la seconda parte della *Vita*, che così appare sostanzialmente sbilanciata rispetto alla prima, coinvolgendo in questo scompenso tutta l'Epoca quarta (di 31 capitoli: cioè 19 + 12, a cui si aggiungerà il *Proemietto* ad apertura della *Continuazione della Quarta Epoca*) che finisce per risultare la meno geometrica di tutta la quaterna, e tale da dover essere analizzata anche proprio tenendo conto in senso strutturale di questa abnormità (per tacere, naturalmente, della definitiva latitanza di quell'Epoca Quinta—"Vecchiaja"—promessa nell'*Introduzione* alla *Parte prima*: anche se, diciamo subito, è proprio quell'estrema Epoca a distanziarsi sempre più nella lettura e nelle prospettive, fino quasi a farsi dimenticare dal lettore).⁷

2. Ripercorrere anche se sommariamente le tappe dei quattordici anni durante i quali, a più riprese, si sdipanò la composizione, è necessario perché permette subito di formulare alcune osservazioni preliminari.⁸ Intanto, quella relativa alle

date-chiave su cui si impernia questo tipo particolarissimo di scrittura in prosa che è l'autobiografia; e, nel nostro caso, l'autobiografia di un personaggio così scontroso e solitario da deporre già dall'inizio ogni velleità di coinvolgimento del suo lettore mediante blandizie esibite ("Io perciò ingenuamente confesso, che allo stendere la mia propria vita inducevami, misto forse ad alcune altre ragioni, ma vie più gagliarda d'ogni altra, l'amore di me medesimo; quel dono cioè, che la natura in maggiore o minor dose concede agli uomini tutti; ed in soverchia dose agli scrittori, principalissimamente poi ai poeti, od a quelli che tali si tengono", *Introduzione*); da rifiutare ogni ipotesi di cronaca più o meno storiografica o di libro di costume ("i fatti miei bensì, ma non già gli altrui, mi propongo di scrivere. Non nominerò dunque quasi mai nessuno . . .", *ibid.*); da respingere ogni tentazione di romanzo ad intreccio ("Non ho intenzione di dar luogo a nessuna di quelle altre particolarità che potranno riguardare altre persone, le di cui peripezie si ritrovassero per così dire intarsiate con le mie . . .", *ibid.*). Torneremo su questo, fra poco.

Le date, dunque. Ve ne sono due, una interna alla narrazione e l'altra pertinente la composizione del libro della *Vita*. La prima è quella del 1775, anno a cui tende come ad un suo culmine narrativo tutta la parte che va dalla Prima alla Terza Epoca (*Puerizia-Adolescenza-Giovinetza*: dal 1749 al 1775 appunto), insomma dalla prigione dell'infanzia costretta in riti inutili o dannosi, attraverso il coinvolgimento sentimentale e la dispersione itinerante, fino alla definitiva "liberazione vera" ed ai suoi riti simbolici (il taglio dei "rossissimi capelli", l'isolamento totale sopportato "urlando e ruggendo", le cavalcate "nei luoghi solitari" insieme tragiche e petrarchesche in "semifrenetico stato", III, 15), che preludono alla scoperta poetica del primo sonetto ("Ho vinto alfin, sì non m'inganno, ho vinto") inviato al teste di questa conversione, il "gentile e dotto padre Paciaudi" (*ibid.*). Sono, come già si è accennato, le sequenze giunte alla stabile successione solo attraverso le fasi intermedie dell'elaborazione fra le due principali stesure, durante le quali Alfieri non solo tende a ridistribuire la materia in modo meno casuale e più 'teatrale'—inserendo ad esempio, dopo il simbolico 'suicidio' e successivo *incipit vita nova* del taglio dei capelli, la composizione del primo sonetto (Dossena, "Prefazione", XXXII); ma anche—e forse soprattutto, dal nostro attuale punto di vista—mira ad una più precisa scansione temporale, togliendo una errata consequenzialità cronologica rimasta nella prima redazione, nella quale, come ha mostrato ancora Dossena, la "schiccherata" della "*Cleopatraccia*" veniva a trovarsi prima della malattia e del congedo, al dicembre 1773: ristabilito l'ordine, quella ancora giovanile prova d'autore viene posticipata ad un più credibile (per il lettore) "febbrajo del 1774".⁹ Siamo, evidentemente, alle prese con una scrittura programmata del proprio passato, operata da uno che guarda alle esperienze *d'antan* come ad un susseguirsi ben scandito di fatti, opere, persone; e, quindi, è ad un paradigma di oggettività che si mira, a sequenze cronologiche esatte come da prospetti allegati (per così dire: ma non tanto, visto che Alfieri spesso si produce in quasi maniacali confezioni di agende sia del

passato come del futuro).¹⁰ La ricostruzione è quindi quella di una cronaca al tempo stesso scarna (gli sfondi, i particolari esterni, il 'campo' d'azione dell'*io* agente), e ricchissima sempre più di illuminazioni interiori, che quasi fanno da controcanto alla sobrietà se non alla reticenza dei caratteri narrativi accessori. È questo un ricercato dispositivo strutturale, naturalmente, proprio di chi non concepisce la narrazione se non nella sua 'naturale' evoluzione:

le due ragioni . . . per cui mi pare che lo trascurassi [*l'Orlando Furioso*], erano la difficoltà dell'intenderlo piuttosto accresciuta che scemata (vedi rettorico!) e l'altra era quella continua spezzatura delle storie ariostesche, che nel meglio del fatto ti pianta lì con un palmo di naso; cosa che me ne dispiace anco adesso, perché contraria al vero, e distruggitrice dell'effetto prodotto innanzi. (II, 4)

La successione cronologica, quindi, risponde sia a principi di verosimiglianza 'reale' (riprodurre la vita così come si è svolta anno dopo anno), sia a bisogni di *climax*: i fatti, narrati o meglio esposti nella loro evoluzione effettuale, debbono cioè produrre un "effetto" di attesa, di risoluzione quasi catartica. Al contrario, la "spezzatura" che è tipica del narrare ariostesco e in generale del romanzo, non solo induce il lettore al riconoscimento della sublime finzione dell'arte narrativa, che riproduce la realtà secondo l'estro del suo interprete, ma toglie ogni anelito, inganna le attese, lascia "con un palmo di naso" proprio quando la costruzione (di un fatto, di un personaggio) sembra giunta al suo culmine ed alla sua definitiva rivelazione.¹¹ Con il che, come si vede, Alfieri non solo esattamente coglieva la peculiarità della *ars narrandi* di Ariosto, la sua sostanziale anti-epicità, ma soprattutto indicava già dal principio la caratteristica essenziale della sua autobiografia: che è, per citare Beccaria, la "ritornante presupposizione di grandi cose a venire", la ricerca di una struttura che pone, sempre, qualcosa dinanzi a sé, un fine da raggiungere, un ulteriore scalino da salire, e sistema le cose in modo tale che, alla fine di ogni sforzo, quello scalino venga effettivamente conquistato, ed il *prima* sia sempre più in basso del *poi*.

Tutta la disposizione narrativa della *Vita*, lineare e semplicissima, tende quindi alla data del 1775, alla conversione e alla poesia. In questo senso Alfieri appare effettivamente un poeta bifronte, anche storicamente e culturalmente, e diviso fra l'anelito di una cultura tutta di là a venire, razionale e passionale insieme tanto da far parlare approssimativamente ma suggestivamente di 'proto-Romanticismo' o da proiettarlo, con Fubini, in prospettive avanzate per il suo tempo;¹² e il rimpianto, o sarebbe meglio dire il profondo e intimo rispetto, per una sanzione letteraria tutta invece umanistica, propria del poeta civile e laureato, campione della comunità dei dotti e degli eroi da Petrarca in avanti, di cui egli, poeta tragico e non 'romanziero', si sente allo spirare del secolo dei lumi l'ultimo e degno erede. In questo senso, anche, va intesa la mèta ultima del peregrinare, la finale pacificazione nell'approdo fiorentino che fa da *pendant* solo in apparenza peregrino a quel "barlume" rievocato in apertura della *Vita*, quello zio Benedetto

(“un veramente degn'uomo”, ed uno dei pochi che non scompare al primo apparire sotto la sequela delle condanne postume: II, 3) che si ostinava, pur nell'“anfibia” Torino, a “parlar toscano”, attirandosi la curiosità dei concittadini e indi la loro stima, “avvistisi poi ch'egli veramente parlava una lingua, ed essi smozzicavano un barbaro gergo” (II, 3). Così anche il viaggio, questo *topos* romanzesco per eccellenza, nella *Vita* si trasformava con poche eccezioni in una cronologia dell'*io* alla ricerca del suo porto: Firenze, quindi, come Roma o Atene, la città ideale della lingua e della cultura nella quale comunicare con una “ipotesi di pubblico futuro”.¹³

La *Vita* riduce progressivamente le velleità della peregrinazione e delle “peripezie” (*Introduzione*), anche nel loro senso policentrico, e invece si traguarda un punto fisso,¹⁴ in questo modo interpretabile, con Starobinski, come “conversione, ingresso in una nuova vita, irruzione della Grazia” (e qui, certo, la lettura di Rousseau avrà lasciato traccia, anche se altrove l'ideologia alfieriana in ambito autobiografico si rivelerà diversissima, ad esempio nell'importanza annessa al periodo della Puerizia, prima tappa del graduale crescere della “pianta uomo”). In Alfieri, in maggior misura, l'irruzione nel nuovo stato, o del nuovo stato in lui, sarà perciò graduata da una serie di segmenti narrativi, scalati nella precisa disposizione cronologica, che ha anche un altro effetto: portare il lettore, senza infingimenti né troppo pressanti inviti, a capire come il personaggio di quella narrazione, una volta così estraneo, si sia via via ricongiunto al suo autore, fino a divenirne inscindibile. L'*io* passato e l'*io* attuale, per usare ancora la terminologia di Starobinski, sono andati così lentamente ma inesorabilmente sovrapponendosi nella figura dello scrittore che, sulla base di prospetti di “barlumi”, scrive di se stesso finalmente rinunciando al distacco della storia, una volta che si è riconosciuto.

Restiamo ancora un po' su questo punto. Il progredire degli eventi, e soprattutto—aggiungiamo—la loro *dispositio* nel modo che si è visto, con anche una interna simmetria su cui ritorneremo subito, sono indici esterni del mutamento in realtà tutto interiore del personaggio-protagonista. Se, in effetti, questo mutamento non fosse intervenuto; se insomma il narratore non avesse conosciuto, nel corso della sua esistenza, la “conversione” o la “rivelazione” (l'illuminazione di Vincennes nel *Livre VIII* delle *Confessions* di Rousseau, ad esempio), il suo ritratto sarebbe stato tale una volta per tutte, ed argomento della narrazione sarebbe stata appunto solo la “peripezia”, il girovagare del viaggio e l'esposizione di fatti tutti esterni all'*io*. Insomma, esito dell'operazione sarebbe ciò che Benveniste (287) chiama la *storia* o “narrazione di eventi passati”, contrapponendolo al *discorso* o “enunciazione che presuppone un parlante e un ascoltatore, e l'intenzione, nel primo, di influenzare in qualche modo il secondo” (si aggiungerà, con Starobinski [*Lo stile* 208] che l'autobiografia tiene di entrambe le modalità, entità mista che si potrebbe provvisoriamente definire come “discorso-storia”). Il fatto che non si verifichi questa eventualità, e che i *gradus* non eliminino il *saltus* ed il suo carattere esemplare, produce quel discorso

narrativo di cui stiamo parlando, nel quale l'*io* è al tempo stesso soggetto e oggetto. Questo è proprio il cuore del problema: "proprio perché l'*io* passato è *differente* dall'*io* attuale, quest'ultimo può veramente rivelarsi in tutti i suoi attributi, in quanto non narrerà soltanto quello che gli è capitato in un *altro* tempo, ma soprattutto come, da *altro* che era, è divenuto se stesso" (Starobinski 210-11). C'è quindi uno scarto, temporale e di identità, che costituisce il carattere distintivo dell'autobiografia; a rendere legittimo quel processo per cui il duplice *écart* alla fine si ridurrà a zero interviene quello che si definirà, con Lejeune, il *pacte autobiographique*: scomparso, al contrario che nelle agostiniane *Confessiones*, Dio come teste di veridicità (e del resto, come ha mostrato Guglielminetti, quella presenza già latitava nella petrarchesca *Posteritati*, in cui la verità era da ricercarsi, dai posteri, soprattutto nei libri e nelle opere), fra il narratore e il destinatario si stabilisce un patto fra uguali. La comunicazione sarà senza filtri retorici ("Quanto poi allo stile, io penso di lasciar fare alla penna e di pochissimo lasciarlo scostarsi da quella triviale e spontanea naturalezza, con cui ho scritto quest'opera . . .", *Introduzione* alla *Vita* alfieriana), dettata dall'intimo della coscienza e non da schemi intellettuali ("quest'opera, dettata dal cuore e non dall'ingegno", *ibid.*), ma con il distacco di chi vede anche con ironia il se stesso di ieri agire come su un ideale palcoscenico (il "disappassionamento", *ibid.*); al tempo stesso, si verificherà la coesistenza attraverso l'arma dissimulata dello stile di due altrimenti irriducibili istanze: da una parte l'esemplarità della narrazione, che giustifica la scelta di parlare di sé piuttosto che di altri, e, parlando di sé, di arrivare alla generalità ("Allo studio dunque dell'uomo in genere è principalmente diretto lo scopo di questa opera", l'uomo "della qual pianta non possiamo mai individuare meglio i segreti che osservando ciascuno sé stesso", *ibid.*), dall'altra la discrezione (l'"umile tema", *ibid.*). Lo stile, almeno in Alfieri, ha proprio questa determinante funzione unitaria, quella di far accettare al destinatario-lettore il progressivo annullamento della diacronia nella simultaneità, il passaggio del personaggio-Alfieri nelle vesti (del 1790) dello scrittore-Alfieri. Suprema finzione messa in atto al momento della scrittura (1790 e 1803, almeno nelle due concentrazioni decisive), lo stile autobiografico mette in fila il passato nella sua successione di eventi come in una cronaca disappassionata e non nostalgica, dalla quale progressivamente scaturisce l'esemplarità del tempo presente. La conoscenza di sé, quindi, sarà anche il *fine* di sé: in questo senso, il valore autoreferenziale dello stile della scrittura contempla, nello stesso momento della sua realizzazione sulla pagina, anche la sua conclusione e la morte.

3. Proprio per questo la data del 1790 si installa stabilmente come l'altro polo di attrazione, alla fine della *Parte prima* della vita 'scritta', in un momento storico che sa, veramente, di punto estremo, di spartiacque fra un 'prima' e un 'poi' che non potranno più essere gli stessi. Da qui la prevalente intonazione testamentaria degli ultimi capoversi di questa *Parte* in cui, dopo avere

sobriamente ragguagliato sugli ultimi tumultuosi eventi di quella primavera parigina del 1790, Alfieri sembra quasi voler chiudere i bilanci:

Il non aver dunque per ora altro che fare; l'aver molti tristi presentimenti; e il credermi (lo confesserò ingenuamente) di avere pur fatto qualche cosa in questi quattordici anni; mi hanno determinato di scrivere questa mia vita, alla quale per ora fo punto in Parigi, dove l'ho stesa in età di anni quarantuno e mesi, e ne termino il presente squarcio, che sarà certo il maggiore, il dì 27 Maggio dell'anno 1790. . . . Se io verrò ad eseguire i due o tre diversi generi in cui fo disegno di provare le mie ultime forze, aggiungerò allora quegli anni in ciò impiegati, a questa quarta epoca della virilità; se no, nel ripigliare questa mia confession generale, incomincerò da quegli anni miei sterili la quinta epoca. . . . Ma se poi in questo frattempo venissi a morire, che è il più verisimile; io prego fin d'ora un qualche mio benevolo, nelle cui mani venisse a capitar questo scritto, di farne quell'uso che glie ne parrà meglio. S'egli lo stamperà tal quale, vi si vedrà, spero, l'impeto della veracità e della fretta ad un tempo; cose che ne portan seco del pari la semplicità e l'ineleganza nello stile. Né, per finire la mia vita, quell'amico vi dovrà aggiunger altro di suo, se non se il tempo il luogo ed il modo in cui sarò morto. . . . Ma se poi l'amico qualunque a cui capitasse questo scritto, stimasse bene di arderlo, egli farà anche bene. Soltanto prego, che se diverso da quel ch'io l'ho scritto gli piacesse di farlo pubblico, egli lo raccorcisca e lo muti pure a suo piacimento quanto all'eleganza e allo stile, ma dei fatti non ne aggiunga nessuno, né in verun modo alteri i già descritti da me. (IV, 19)

Di nuovo, torna insistente il canone della verità, di fronte al quale retoricamente cede anche il valore dello stile, così 'triviale' 'spontaneo' e 'naturale' (*Introduzione alla Parte prima*) da poter essere manomesso senza danni né offese. Dove, evidentemente, per vie traverse ancora si ribadisce l'idea strutturale che sta alla base della costruzione della *Vita*, fatta di successioni e scansioni 'naturali' e non di tacitiana concentrazione, dalle quali il personaggio-autore alla fine dovrà uscire spiegato e mostrato nella sua nudità, e perciò grande di se stesso e non di orpelli narrativi, o di riflesso:

Se io, nello stendere questa mia vita, non avessi avuto per primo scopo l'impresa non volgarissima di favellar di me con me stesso, di specchiarmi qual sono in gran parte, e di mostrarmi seminudo a quei pochi che mi voleano o mi vorranno conoscere veramente; avrei saputo verisimilmente anch'io restringere il sugo, se alcun ve n'ha, di questi miei quarantun anni di vita in due o tre pagine al più, con istudiata brevità ed orgoglioso finto disprezzo di me medesimo taciteggiando. Ma io allora avrei voluto in ciò più assai ostentare il mio ingegno, che non disvelare il mio cuore, e costumi. (IV, 19)

La vita, quindi, deve essere 'stesa' (dispiegata dinanzi all'ipotetico lettore a cui sempre fra le righe ci si rivolge, e talvolta anche esplicitamente, evocandone l'attenzione), e la "pianta"-uomo crescere ancora dalle sue radici, e su su arrivare al momento in cui ogni ulteriore crescita sarà oggetto di registrazione immediata

e simultanea. E al momento della simultaneità, una volta che lo scrittore ha ormai ben visto il suo personaggio ideale che dal buio degli anni del passato lentamente lo ha raggiunto e in lui si è reidentificato, ciò che rimane da scrivere, sembra, è solo il proprio testamento, chiamando a raccolta i pochi amici o l'unico esecutore che dovrà incaricarsi di redigere l'estremo atto di morte.

L'Alfieri considera il proprio passato, e soprattutto la scrittura del proprio passato (visto che la vita è solo quella che può entrare, tramite la scrittura, nell'opera), in modo non molto dissimile da quello con cui guardava al suo futuro, per schemi annalistici—come ha notato Dossena ("Prefazione", XXXIV)—e proiezioni razionalissime: in ciò, mantenendo ancora quel contatto stretto con l'educazione settecentesca che appunto prevedeva, per il giovane beneducato, la stesura di diarii, in cui registrare atti se non memorabili certo utili alla propria edificazione,¹⁵ solo 'romanticamente' proiettandosi nella costruzione di sé, di un *io* ideale a cui non sarebbe stato sordo, qualche anno più tardi, lo stesso Goethe.¹⁶ Se ne deduce che, per Alfieri, il passato (la storia) ha un senso solo se condizionato al suo crescere come personaggio in esso, e non in una dimensione storicistica che non è del resto settecentesca; e che, nella *Vita*, la struttura temporale si pone nei confronti del personaggio che la attraversa quasi in opposizione, quasi in un rapporto di proporzione inversa: quanto dal bambino scaturisce l'uomo, quanto l'esperienza di sé e la riflessione concorrono alla crescita della "pianta", tanto la storia, l'esterno da sé, rimpicciolisce e scema, si isterilisce e mostra tutta la sua pazzia. Frutto di un mondo e di un tempo che non vanno necessariamente verso il continuo superamento e l'evoluzione, lo scrittore e personaggio Alfieri ha sempre meno bisogno, se mai ne ha veramente avuto, di trovare in ciò che lo circonda un sigillo di nobiltà, o un supporto—anche *per viam negationis*—ai suoi umori o furori. È anche da qui, crediamo, che nasce o almeno si spiega meglio la posizione alfieriana nei confronti della cronaca del suo tempo, che non è rifugio scontroso o egoistico in una eburnea classicità antistorica, e neppure forse il segno di una speranza tradita dagli eventi e dal Terrore;¹⁷ bensì, e proprio la *Vita* ce ne dà la misura e la gradazione, un progressivo liberarsi di ciò che era sempre stato avvertito come scoria, polvere inutile e fastidiosa, tedio e ridondanza. Al culmine di un secolo per definizione autobiografico, ma ancora al di qua del nuovo senso storico romantico, Alfieri consegna al lettore l'idea "stessa" e spiegata di una vita che è essa stessa storia, si sacrifica come ad indicare che è in lui, nel suo *cuore* e non nel suo *ingegno* (quindi in sé come uomo e non come intellettuale formatosi alla storia), che andrà ricercata l'immagine anche del suo tempo, che è in fondo anche un'immagine di perennità.

La *Vita* ha di conseguenza al suo interno un asse portante, che è quello della crescita della "pianta", del personaggio che parte da lontano ma che li deve arrivare, al momento in cui lo scrittore scrive e, quasi in attesa, stende tragitti e segna tappe intermedie. Ma è anche percorsa da movimenti meno lineari, da opposizioni disseminate dallo stesso scrittore come per indicare quei passi, quelle

curve pericolose, quei gioghi da cui il personaggio dovrà pur transitare, e dai quali dovrà trarre indicazioni ed esperienze utili per proseguire il viaggio 'fatale', per arrivare là dove lo si attende con fiducia ma anche con disincanto. Abbiamo quindi una duplice serie di tensioni: uno sviluppo lineare, in crescita, scandito da segmenti narrativi ben giustapposti; una costellazione di opposizioni, contrasti, conflitti che viene sempre a rendere meno lineare, meno 'fatale' quella progressione, e che serve a movimentarne la serialità. Infine, ma si tratta proprio di una struttura a questo punto onnicomprensiva e che pertiene piuttosto all'atto stesso della scrittura autobiografica, c'è al di sopra di tutto la funzione della memoria scrivente, che si inserisce a due riprese sul materiale evocato dalla memoria e che ha preso forma nel personaggio *in fieri*, e che riguarda sia quello, sia la nuova figura che prende corpo a partire dalla *Parte seconda*: lo scrittore. Proprio il deflagrare di quest'ultima tensione ha, ci sembra, come esito ultimo la non conformità alla geometrica scansione dell'ultima parte della *Vita*, e soprattutto della *Parte seconda*, che non obbedisce più a ben frazionati moduli di composizione.

Le prime tre Epoche (*Puerizia-Adolescenza-Giovinezza*: e coprono gli anni 1749-1775) rispondono anche ad un esteriore gusto delle simmetrie *in progress*. Alla puerizia sono infatti dedicati 5 capitoli, all'adolescenza 10 (ma è significativo notare che nella precedente stesura i capitoli erano 9: e questo è l'intervento strutturalmente più importante compiuto dall'autore nel transito fra le due redazioni principali), alla giovinezza 15, con un progresso che dà insieme anche la sensazione di un superamento continuo. *Crescit eundo*, si potrebbe dire. Tanto l'autore è alla ricerca di questa sensazione anche visiva del suo lavoro come solidamente strutturato, che decide come abbiamo osservato di spezzare in due quello che nella redazione iniziale era il capitolo ottavo dell'epoca seconda, aggiungendo anche alcuni particolari per rendere il primo troncone meno smilzo, e facendo cominciare quello che è attualmente il capitolo nono dell'episodio (strutturalmente molto importante, nell'evoluzione del personaggio nella *Vita*) del matrimonio della sorella Giulia con il Conte di Cumiana (1764). Un matrimonio, come si ricorderà, che diviene un momento di svolta nella vita del giovane Alfieri non tanto per il fatto in sé (anche se il rapporto con la sorella è di quelli capitali nello svolgersi dell'*io* dello scrittore),¹⁸ quanto perché si porta dietro una piccola serie di eventi da sottolineare, quali il viaggio in villa e la susseguente villeggiatura liberatrice, e soprattutto la decisione del nuovo cognato di "impetrare" la 'scarcerazione' del giovane convitto dell'Accademia, agli arresti alla fine del capitolo precedente per le sue intemperanze, e ridotto a fare una vita "di vero brutto bestia" (II, 9). Nozze, infine, che sono un vero e proprio *turning point* dato che hanno l'effetto di una più larga disponibilità di denaro per il giovane, e della più ampia concessione di spesa: da lì, l'acquisto del primo cavallo (anzi Cavallo, come scrive Alfieri, *ibid.*), amato "con furore", e ricordato ora "non . . . senza una vivissima emozione" (ma questa ultima è un'aggiunta

del 1803: il ricordo e l'emozione che si porta dietro, intervengono—non frequentemente per altro—a punteggiare la stesura definitiva).¹⁹

Insomma, lo scrittore Alfieri che nel 1790 e 1803 fa coagulare in due distinte stesure i ricordi e gli appunti, tendeva chiaramente ad evidenziare le scadenze, i segmenti narrativi, la costruzione della sua apparentemente lineare autobiografia. Anche gli anni che le tre Epoche coprono si dispongono quasi in sequenza preordinata: 1749-1758, 1758-1766, 1766-1775, circa un decennio per ogni tratto, cosa che appare del tutto inusuale soprattutto per la prima tornata, quella della Puerizia, tradizionalmente giudicata del tutto inetta a divenire materia di autobiografia, e che in Alfieri invece occupa ben 5 capitoli. Se volessimo indulgere alle simmetrie, potremmo anche notare un'altra singolare coincidenza, il fatto cioè che la fine di ogni Epoca sia segnata da un lutto (e del resto proprio da un lutto la *Vita* era iniziata, dal padre "uomo purissimo di costumi" defunto forse per troppo amore per il figlio subito dopo la sua nascita: una ferita, come si intuisce più di quanto non si legga, a lungo rimasta dolente nelle pieghe dello spirito dello scrittore, e che condizionerà la *Vita* più di quanto lo stesso Alfieri non avrebbe ammesso).²⁰ Così, la morte del fratello conclude anche il primo periodo, con tutte le simbologie che se ne possono trarre ("La mia partenza si trovò dunque coincidere con la morte del fratello", I, 5); la morte dello zio e il matrimonio della sorella danno la definitiva liberazione per il riscatto dall'adolescenza, e la susseguente fase 'picaresca' del viaggio (come ha messo in evidenza Caretti, ricostruendone gran parte con il supporto di lettere inedite del celebre servo Elia, *Il "fidato" Elia*), che occuperà gran parte dell'*incipit* dell'Epoca terza e significherà non solo l'uscita dal guscio opprimente del Piemonte sabauda, ma anche l'apertura all'Europa, con le implicazioni culturali e sentimentali che sappiamo. Non a caso, infine, l'Epoca terza è la più movimentata e avventurosa, un vero inserto 'romanzesco' in questa *Vita* tutt'altro che romanziata; la sua apertura anche spaziale, con al centro sempre la ricerca dell'itinerario di un Alfieri finalmente spiemontizzato, prepara il terreno alla "vera" liberazione, al riconoscimento definitivo dell'esser poeta, alla scoperta folgorante del 1775.

Ma ciò che ci premeva notare era, qui, proprio questo protratto gusto simmetrico, questo fermo volere di 'stendere' la propria biografia—almeno nelle prime tre Epoche—come si stendevano ad esempio il *Rendimento di conti* (che risale al 1790 nella sua prima ideazione, infatti), o il *Prospetto cronologico* (anch'esso coevo alla stesura del 1790), o quel curioso programma quindicennale a cui qua e là abbiamo accennato come ad una sorta di 'diario del futuro' e che Alfieri intitolò spiritosamente *L'uom propone, e Dio dispone*, stilato nello stesso 1790 e proiettato fino al 1806.²¹ La quarta Epoca (1775-1790) in parte rispettava la scansione a blocchi crescenti, ma già nei 19 capitoli dimostrava—più ancora che nel più ampio spazio cronologico che abbracciava, tre lustri—lo sbilanciamento anteposto alla simmetria, la decisione del suo autore di non adagiarsi nella ripetitività strutturale; anche perché ormai l'ottica

della conversione (per citare Scrivano, *Biografia* 105 sgg.) che fino ad allora aveva retto l'escursione attraverso la cronologia stava decisamente cedendo il passo allo slargamento nella contemporaneità. Così, la *Vita* appare a ben vedere formata da *due* vite: l'una, fino al 1775, tutta tesa al momento della scoperta della vera vocazione, in cui agisce un personaggio non ancora formato, ma che sente di avere un destino e perciò scandisce le tappe del suo approdo ultimo; l'altra, che vede in scena lo scrittore che ragguaglia, informa, discetta su se stesso, sulla sua appropriazione dei mezzi della poesia, sul suo intimo travaglio d'artista ormai riconosciutosi. In questa 'seconda' *Vita*, assai meno narrativa della pur non romanzata 'prima' *Vita*, trovano il loro porto anche, e di conserva, il sentimento amoroso (nel "degnò amore" che "allaccia finalmente per sempre"), e la ragione sociale, in quella "donazione intera" alla sorella che veramente rappresenta un'altra nascita, quasi equivalente alla prima e reale del 1749 ("Cominciai dunque allora a lavorar lietamente . . .", IV, 6, e si noterà che qui per la prima volta appare un siffatto *incipit* di capitolo). È la lunga sezione dedicata agli studi, alla scoperta degli amici veri, ai viaggi d'istruzione, alla stampa delle proprie opere, ai rapporti intellettuali profondi e proficui nei quali il 'rinato' Alfieri finalmente può ritrovare il tratto dell'uomo nuovo che ha desiderato di essere e che è (e si ricordi la postilla all'episodio del Cesarotti: "Ma questo fatto servirà pure a dimostrare quanto miserabil cosa siamo noi tutti uomini, e noi autori massimamente, che sempre abbiam fra le mani e tavolozza e pennello per dipingere altrui, ma non mai lo specchio per ben rimirci noi stessi e conoscerci", IV, 15; il brano anche nella stesura precedente, ma senza l'importante accenno allo "specchio"). L'antico personaggio, il 'diverso' da sé, si è andato facendo ed è divenuto infine lo scrittore, che lo riguarda ormai accanto al suo tavolo come in uno specchio; l'indistinto di un tempo è divenuto palese nelle sue forti linee di contorno, e tutto si è risolto nell'identità del personaggio con il suo biografo. Non a caso, crediamo, i capitoli di questa 'nuova' seconda *Vita*, che non rispettano il ritmo di quelli delle prime tre Epoche, sono 19: così come 19 sono le Tragedie dell'autore ("e da dodici ch'essere doveano, son arrivate a diciannove", IV, 16), con cui ora si procede in sintonia.

Ma parlavamo di altre tensioni innestate su questa principale del progresso e dell'itinerario alla poesia. Anche queste pertengono piuttosto alla creazione del personaggio, che non alla sua gestione finale. La mente e il cuore, l'ingegno e il cuore, la morte e la vita, la storia e la solitudine, la libertà e la costrizione, la stasi e il movimento/la fuga/il viaggio si affollano nella biografia alfieriana come grumi da sciogliere, succhi da distillare per poter procedere. Così, ad esempio, il viaggio; perché la *Vita* è attraversata da questo movimento fisico verso l'esterno (un passaggio obbligato, ma anche un residuo dell'uomo itinerante e libertino del Settecento, e residuo vuoto di compiacimenti che non siano intellettuali e liberato, grattato da tutti gli orpelli cronachistici o folkloristici o avventurosi), a cui fa da contrappunto e forse da contrappasso il dilatarsi sempre più evidente e ingombrante dello spazio interiore. Anche per ciò

il libro, come abbiamo più volte ricordato, tende alla sincronia, e la dimensione intima finisce per allargarsi a dismisura, fino a sconfinare nella *Parte seconda* (1803) nella confessione distesa, nel ricordo di sé non più uomo *in fieri* ma “uomone”, e insomma disappassionato (ma con i trasalimenti della memoria che ritorna improvvisa e ci distanzia al contempo dal personaggio di ieri, come nello straordinario *flash* dell’incontro fortuito con una struggente e quasi anziana Penelope: IV, 21, unico inserto di “romanzo”—così lo definisce proprio Alfieri—in questa nuova storia di se stesso).²² Una sincronia, quindi, che diverrà sempre più distacco, brama di riposo, isolamento; volontà testamentaria, anche, in previsione della fine del lavoro, una volta che il passato e il futuro si saranno ricongiunti in un presente tutto introverso.

Da qui, allora, quell’ultima tensione di cui anticipavamo poco fa la parvenza. Perché la *Vita*, questo libro scritto a ritroso alla ricerca di un se stesso personaggio che possa non colluttare con un se stesso scrittore, è in realtà un libro a due riprese, e mette in scena non solo lo scrittore che parla di sé come attore ‘diverso’ da ora, ma anche lo scrittore che guarda contemporaneamente al se stesso scrittore di “circa tredici anni” prima (*Proemietto* alla *Parte seconda*). Non a caso, crediamo, al termine dell’ultimo capitolo della *Parte prima* (IV, 19), nel corpo del quale si attesta che si fa punto alla data del “di 27 Maggio dell’anno 1790”, la data vergata in calce dopo varie correzioni è alla fine quella di “Firenze di 2 Maggio 1803”, come se lo stesso Alfieri avesse voluto segnalare, a sé e a noi, la presenza continua anche di quest’altra revisione, anche di questa superiore riscrittura. Due, allora, le traiettorie a ritroso che fanno di questo libro un organismo in grande movimento anche sentimentale: l’una, quella della memoria non nostalgica, che risale la diacronia passo dopo passo alla ricerca dell’oggi, e scruta ora benevola ora ironica un personaggio che agisce e cerca di giungere dove alla fine lo si aspetta; l’altra, dello scrittore che guarda anche al se stesso scrittore di un tempo, con la stessa ironia, lo stesso partecipe distacco, lo stesso moto del cuore e dell’ingegno che lo distinguevano nel ricordo del suo *io* differente di ieri.²³ Così la sincronia ormai raggiunta è molto di più della fine di una storia che è partita dalle radici per giungere naturalmente all’oggi. È, soprattutto, la calma consapevolezza di un ultimo bilancio stilistico e intellettuale, perché alla fine anche i ‘due’ scrittori, compiuta la loro strada, si sono di nuovo ricongiunti e forse riappacificati. Ora non ci sono più conversioni da interpretare, né forse ulteriori appuntamenti da prendere. Attraverso questa duplice tensione, la *Vita* ha veramente trovato il suo porto, la fine del “fare” e del “raccontare”, appunto.

Works Cited

- Alfieri Vittorio, *Epistolario*, a c. di L. Caretti, Asti, Casa d'Alfieri, 1963.
- _____, *Rime*, a c. di F. Maggini, Asti, Casa d'Alfieri, 1954.
- _____, *Vita*, a c. di E. Bertana, Napoli, Perrella, 1910.
- _____, *Vita*, a c. di V. Branca, Milano, Mursia, 1983.
- _____, *Vita*, a c. di G. Cattaneo, Milano, Garzanti, 1977, 1981.
- _____, *Vita* a c. di G. Dossena, Torino, Einaudi, 1967.
- _____, *Vita*, a c. di L. Fassò, Torino, UTET, 1949.
- _____, *Vita scritta da esso*, a c. di L. Fassò, Asti, Casa d'Alfieri, 1951.
- Beccaria G. L., "I segni senza ruggine. Alfieri e la volontà del verso tragico", *Sigma*, n.s. 9.1-2 (1976): 107-51.
- Benveniste E., *Problemi di linguistica generale*, tr. ital., Milano, Il Saggiatore, 1971.
- Binni W., *Saggi alfieriani*, Firenze, La Nuova Italia, 1969.
- Bogani E., "La raccolta delle *Rime* alfieriane nel manoscritto 13 della Biblioteca Laurenziana", *Studi di filologia italiana* 41 (1983): 95-191.
- Branca V., *Alfieri e la ricerca dello stile*, Bologna, Zanichelli, 1981, nuova ed. ampliata.
- Caretti L., *Il "fidato" Elia e altre note alfieriane*, Padova, Liviana, 1961.
- _____, "V. Alfieri codino?", *Dante, Manzoni e altri studi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964.
- Costa S., *Lo specchio di Narciso. Autoritratto di un "homme de lettres"*, Roma, Bulzoni, 1983.
- Croce B., "V. Alfieri" (1917), in *Poesia e non poesia*, Bari, Laterza, 1923.
- Debenedetti G., *Vocazione di V. Alfieri*, Roma, Editori Riuniti, 1977.
- De Robertis D., *Studi II*, Firenze, Le Monnier, 1971.
- Ferrero G. G., "Rassegna alfieriana", *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 69.129.3-4 (1952): 418.
- Fubini R., *Ritratto dell'Alfieri e altri studi alfieriani*, Firenze, La Nuova Italia, 1951, 1963.
- Giannone P., *Vita scritta da lui medesimo*, a c. di S. Bertelli, Milano, Feltrinelli, 1960.
- Goethe W., *Poesia e verità*, in *Opere*, tr. ital., Firenze, Sansoni, 1944, vol. 1.
- Guglielminetti M., *Memoria e scrittura*, Torino, Einaudi, 1977.
- Gusdorf G., "De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire", *Revue d'histoire littéraire de la France* 6 (1975).
- Lejeune P., *Le pacte autobiographique*, Paris, Editions du Seuil, 1975.
- Russo L., "La Vita dell'Alfieri", in *Ritratti e disegni storici*, Bari, Laterza, 1953². 1:17-86.
- Scrivano R., *Biografia e autobiografia. Il modello alfieriano*, Roma, Bulzoni, 1976.
- Starobinski J., "Lo stile dell'autobiografia", *L'occhio vivente*, tr. ital., Torino, Einaudi, 1975.
- Tellini G., "Sull'epistolario alfieriano", in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a L. Caretti*, Roma, Salerno, 1985. 1:427-69.
- Vincent E. R., "L'Alfieri e la Penelope. L'ultimo incontro", *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 127 (1950): 228-30.

Notes

¹Il titolo, com'è noto, non è alfieriano ma del primo editore, il Teza. Furono iniziati in francese nell'autunno 1774, continuati fino al 19 febbraio 1775, ripresi in italiano il 17

aprile 1777 e proseguiti fino al 3 giugno dello stesso anno. Si leggono in appendice a V. Alfieri, *Vita scritta da esso*, a c. di L. Fassò, II: 231-50.

²Cf. V. Alfieri, *Epistolario* I: 3-4 (alla sorella Giulia). Su Alfieri epistografo, cf. G. Tellini.

³Cf. V. Alfieri, *Rime*, a c. di F. Maggini. Sull'ordinamento delle *Rime* alfieriane, e sui problemi filologici che ne conseguono, cf. E. Bogani.

⁴Avverto che per le citazioni dalla *Vita* mi servo della più recente edizione del testo, che tiene conto, anche se brevemente, delle riflessioni seguite all'edizione astese del Fassò: V. Alfieri, *Vita*, a c. di V. Branca, edizione che si raccomanda anche per la lucida introduzione del curatore (5-18). Di Branca, si ricorda qui anche l'importante *Alfieri e la ricerca dello stile*.

⁵L. Fassò, *Introduzione* a V. Alfieri, *Vita* I: XV sgg. Una ricostruzione di queste vicende, molto attenta, si legge nella *Prefazione* di G. Dossena all'edizione da lui curata della *Vita* XXV sgg.

⁶G. G. Ferrero, "Rassegna alfieriana", *Giornale Storico della Letteratura Italiana*.

⁷"Quanto poi al metodo, affine di tediar meno il lettore, e dargli qualche riposo e anche i mezzi di abbreviarsela col tralasciare quegli anni di essa che gli parranno meno curiosi, io mi propongo di ripartirla in cinque Epoche, corrispondenti alle cinque Età dell'uomo, e da essa intitolame le divisioni, Puerizia, Adolescenza, Giovinezza, Virilità e Vecchiaja. Ma già, dal modo con cui le tre prime parti e più che mezza la quarta mi son venute scritte, non mi lusingo più ormai di venire a capo di tutta l'opera con quella brevità che più d'ogni altra cosa ho sempre nelle altre mie opere adottata o tentata. . . . Onde tanto più temo che nella quinta parte (ove pure il mio destino mi voglia lasciar invecchiare) io non abbia di soverchio a cader nelle chiacchiere, che sono l'ultimo patrimonio di quella debole età. Se dunque, pagando io in ciò, come tutti, il suo diritto a natura, venissi nel fine a dilungarmi indiscretamente, prego anticipatamente il lettore di perdonarmelo, sì, ma, di gastigarmene a un tempo stesso, col non leggere quell'ultima parte" (*Introduzione alla Vita*). Con l'accenno alle "chiacchiere" si conclude anche la *Parte prima* IV, 19.

⁸Sulla *Vita*, com'è noto, non esiste una vasta bibliografia critica—se si escludono i passi ad essa dedicati nelle più ampie monografie sull'autore. Citerei qui però almeno due studi, che offrono più di uno spunto di rilievo: R. Scrivano, *Biografia e autobiografia. Il modello alfieriano*; e S. Costa, *Lo specchio di Narciso. Autoritratto di un "homme de lettre"*, per cui mi permetto di rinviare ad una mia recensione in *Antologia Vieuxseux* (Firenze), 73-74 (1984): 114-17. Non si scorderanno, comunque, né il Russo di "La *Vita* dell'Alfieri", in *Ritratti e disegni storici*; né il Croce di "V. Alfieri" (1917), in *Poesia e non poesia*, né tantomeno il Fubini dei saggi raccolti in *Ritratto dell'Alfieri e altri studi alfieriani*, il De Robertis degli *Studi II*, il Binni dei *Saggi alfieriani*, né infine G. Debenedetti, *Vocazione di V. Alfieri*. Fra le edizioni della *Vita*, oltre quelle citate e fatta menzione di quella preistorica di E. Bertana, si ricorda quella curata da G. Cattaneo e quella di L. Fassò.

⁹Dossena, "Prefazione", XXXIII-XXXIV. Nel finale dell'Epoca terza cambia anche la divisione della materia in capitoli.

¹⁰Cf. i vari prospetti e cronologie editi dal Fassò in appendice al vol. II della sua edizione della *Vita* astese, pp. 231 sgg., e l'abbozzo di indice della prima stesura della *Vita*, ivi pp. 223-25.

¹¹In un altro passo, posteriore (III, 3), Alfieri cita ancora Ariosto con grande rispetto: ". . . proseguì per Ferrara. Passai anche questa città senza pur ricordarmi, ch'ella era la patria e la tomba di quel divino Ariosto di cui pure avea letto in parte il poema con infinito piacere, e i di cui versi erano stati i primi primissimi che mi fossero capitati alle mani. Ma il mio povero intelletto dormiva allora di un sordissimo sonno, e ogni giorno più s'irrugginiva quanto alle lettere". Ma, qui, è il ricordo a prevalere, unito al dispetto per un periodo della propria vita ignaro e dissipato, e non si entra in questioni di indole poetica come quelle messe in campo nel brano citato da II, 4 (dove per altro la riflessione è

attualizzata al momento in cui si scrive: “anco adesso”). Si noterà, *en passant*, il *lapsus* sulla città natale di Ariosto—che è Reggio Emilia e non Ferrara.

¹²Cittadino “di un’Italia avvenire”, lo definisce Fubini (3).

¹³G. L. Beccaria 113. Sul *topos* del viaggio, e la sua finzione in Alfieri, cf. *ivi*, 110 sgg.; e S. Costa, *Lo specchio* 97 sgg.

¹⁴Si tratta di quella “recherche du centre” di cui parla G. Gusdorf, “De l’autobiographie initiatique à l’autobiographie genre littéraire”.

¹⁵Cf. S. Costa, *Lo specchio* 9 sgg. E si veda anche di S. Bertelli l’*Introduzione* a P. Giannone, *Vita scritta da lui medesimo* XI-XXIX.

¹⁶“E mi parve perfino romanticamente onorevole fissare in precedenza la propria via di vita”, W. Goethe, “Poesia e verità”, I: 805; citato anche da G. Dossena, *Prefazione* XXXIV n. 1.

¹⁷Su questo rapporto di delusione con la Rivoluzione Francese, si veda L. Caretti, “V. Alfieri codino?”, in *Dante, Manzoni e altri studi*.

¹⁸Si ricordi, nell’*Epoca* seconda capitolo quinto, il significativo episodio della chiusura della sorella nel monastero, e la conseguente solitudine del giovane Alfieri.

¹⁹Il matrimonio della sorella, e la susseguente liberazione dello scrittore, sono importanti sia per il prosieguo della *Vita*, come abbiamo detto (da lì iniziano i viaggi, ad esempio, e gli amori), sia perché ci permettono di notare come, in questa parte iniziale dell’autobiografia, lo scrittore tenda a sottolineare come l’evoluzione del suo stato e della sua ancora acerba coscienza avvenga ancora in virtù di accadimenti esterni e del tutto indipendenti dalla volontà del protagonista. E si noterà, anche, come Alfieri sottolinei l’importanza di poter disporre, anche economicamente, del suo: oltre che un rilievo di natura sociale, sarà da intendersi come una progressiva tensione all’indipendenza, e una vocazione alla solitudine.

²⁰Si ricordi, a proposito del padre, l’episodio del tentativo di discesa nella bocca del Vesuvio (II, 3), sull’esempio di un precedente e azzardato gesto del padre come all’autore era stato narrato dallo zio Benedetto; e si potrebbe anche citare tutto il repertorio di aggettivi dedicati al padre, di contro a quelli (molto e forse troppo rispettosi) che spettano alla madre (cf. I, 1). A questo proposito, è molto significativo—ci sembra—il rilievo dei *lapsus* di memoria dello scrittore quando parla dei suoi parenti, e delle morti in famiglia (che Alfieri tende sempre ad accrescere: ad esempio citando la morte dei “due soli maschi” avuti dalla madre nelle terze nozze, mentre i maschi erano tre): cf. I, 1. Il fatto è che Alfieri mira a rappresentare se stesso come un sopravvissuto, un isolato che è uscito finalmente fuori da un cimitero familiare e sociale (“onde nella sua ultima età io solo di maschi le rimango”, *ibid.*). La morte, insomma, campeggia subito dalle prime pagine di questa autobiografia.

²¹Sono tutti editi dal Fassò nell’appendice alla sua edizione della *Vita* astese, II:253-76. A proposito del prospetto cronologico ‘futuribile’ dell’*Uom propone, e Dio dispone*, si può notare che Alfieri si prefiggeva la stampa della *Vita* nel 1806, data finale di questo ‘diario del futuro’ di cui la *Vita* doveva costituire una sorta di suggerimento.

²²“Quivi mi accadde un accidente veramente di romanzo”, IV, 21 (è il momento dell’imbarco a *Douvres*—Dover—per il ritorno in Francia con la Albany). E cf. S. Costa, *Lo specchio* 38 sgg.; E. R. Vincent 228-30, con la trascrizione della lettera dell’Alfieri, poi edita criticamente in *Epistolario*, a c. di L. Caretti II: 58-60.

²³In questo senso, appare davvero improcrastinabile una nuova edizione della *Vita* che, basandosi sui mss. laurenziani, e tenendo conto delle osservazioni e degli apporti filologici del Dossena, sciogla finalmente, e ci consegni in stampa e in apparati leggibili, i successivi passaggi fra le due stesure principali, con chiara esibizione delle fasi intermedie di cui qua e là abbiamo parlato. Molto importante, almeno dal nostro punto di vista, sarebbe allora evidenziare tutti i luoghi in cui l’Alfieri del 1803 è intervenuto, e attraverso quali ripensamenti e correzioni databili fra il 1790 e la data estrema, sul ‘se stesso scrittore’

della stesura anteriore, con quale ironia, con quale nostalgia (se c'è). Solo così la storia della *Vita* potrà essere ripercorsa anche, se non soprattutto, come storia tutta implicita di una vocazione stilistica sottoposta alla prova del tempo.

Franco Fido

At the Origins of Autobiography in the 18th and 19th Centuries: The *Topoi* of the Self

A few years ago a clever French scholar, Michel David (103), confessed his envy of his Italian colleagues, who, in their language, find ready-made, built in their dictionary, as it were, the distinction between *autobiografia*, or autobiography—the story of one's life written by the hero himself—and *autobiografismo*, the tendency to write about oneself in any kind of work, with the wealth of personal information, confessions and effusions that result from such tendency.

If we focus for a moment on this second category—the autobiographical temptation that immediately seeps in as soon as “remembering” and “writing” come together—we are faced with a subject of study of vertiginous extension, which goes from the Book of Job to the endless journals of Anaïs Nin. Those who, like Georg Misch, have tried to write the history of autobiographical literature understood in this broader sense, usually died on the way: paradoxically, even before reaching the period in which, according to some scholars, autobiography as a genre was born. GUSDORF, for instance, thinks that, after a sort of religious incubation during the seventeenth century, involving records of conversion and spiritual itineraries, autobiography in the modern sense of the word was born in the eighteenth century, first as a *curriculum studiorum* or *honorum*, left as an edifying heritage to one's sons or pupils; then as a kind of existential record, an often consolatory or compensatory balance sheet of one's existence.

It is this second type of autobiography that interests me here, within chronological boundaries which are obviously empirical but not—I hope—without justification. The period of legitimation and codification of the autobiographical genre opens around 1720-30, and comes to a close around 1820-40, with a climax of autobiographical productivity in the 1780s and 1790s, between Rousseau's *Confessions* and the French Revolution, when for a moment autobiography seems about to supplant the novel in the name of truth. A good novel, writes Restif de la Bretonne, “est trop difficile à faire; à l'exception de M. de Voltaire et de Jean-Jacques Rousseau, presque tous les écrivains de l'âge présent y ont échoué. La vérité est plus aisée; il ne faut que de la mémoire et un peu de jugement.”¹ If we want a birth certificate for our genre, we could find it in a letter written by Leibniz in 1714 to Louis Bourguet in

Venice, where, speaking of their mutual friend Antonio Conti, the German philosopher expresses the wish that “les auteurs nous donnassent l’histoire de leurs découvertes et les progrès par lesquels ils y sont arrivés” (Leibniz 3:567).² What Leibniz had obviously in mind, writing in French to a French friend, was Descartes’s *Discours de la méthode*. This wish, circulated in Venetian scholarly circles, is probably at the origin of the project of Count di Porcia, who around 1720-21 wrote to the most distinguished Italian scientists and writers, asking them to write the accounts of their lives, to be collected in one or several volumes.³

Precisely because the 1720s saw German, French, and Italian intellectuals concerned about the same project, this decade may be viewed as the starting point of a new sort of autobiography: the story of one’s mental development and scholarly career, in which the two major trends of the first person narratives already in existence seem to merge: 1) the memoirs, especially French (“mémoires pour servir à l’histoire de . . .”), where an eyewitness gives a firsthand account of events; and 2) the souvenirs, *ricordi* or *avvertimenti*, especially Italian, where a character who achieved great success, like the Neapolitan lawyer Francesco D’Andrea, bequeathes to his descendants norms to follow to reach the same goal.⁴

The years 1830-40 mark the closing of this coming to age of autobiography. In these years, on the one hand autobiography reaches an astonishing commercial status; on the other hand, the genre seems on the verge of collapsing under the weight of excessive demands. For the author was not always sufficiently strong to achieve and sustain the degree of intensity and the level of truth one would by then expect from him.

The autobiographical writings of Chateaubriand and Stendhal exemplify these two phenomena. Chateaubriand’s *Mémoires d’outre-tombe*, written between 1811 and 1841, is conspicuous for many reasons, first of all its monumental character, by which I mean not just its size but rather the author’s intent, stubbornly pursued and brilliantly realized, of placing one’s existence at the center of history. Thus one’s autobiography becomes a mirror and a synthesis of all major historical, political, and literary events that occurred during the author’s life.

This aspect of Chateaubriand’s memoirs, however, was no longer new after Goethe’s *Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit*, of which the first three parts were published in 1811, while the last came out in 1833, one year after the author’s death. Already in *Dichtung und Wahrheit* the story of the main character becomes the history of the civilization he claims to represent fully. What is really new about Chateaubriand’s *Mémoires* is that already in 1836, long before finishing his autobiography, the author sold it to a society of shareholders that was to publish it immediately after his death, first by installments in the newspaper *La Presse*, then in a series of volumes: everything for a sum of 156,000 francs, to be paid to the author immediately, and later a life pension to

his widow.⁵ (This transaction reminds us of Hemingway, who left his wife a good amount of unpublished fiction, knowing full well it was as good as cash or stocks, or even preferable to these for fiscal reasons.)

In the same years when Goethe and Chateaubriand wrote their monumental autobiographies, other texts reflect what could be called the entropy, or crisis of exhaustion, of this genre. In 1812 Benjamin Constant seeks but fails to bring beyond the first twenty years the limpid and fascinating narration of his life in the so-called *Cahier rouge*. Around the same time, a tendency seems to emerge toward a limited autobiographical project, aiming not at the author's whole life, from birth to the present, but at a segment of it, chosen for some special, political or sentimental reasons. This category includes, for instance, *Dix années d'exil*, which Mme de Staël began in 1813-14 and never finished; Silvio Pellico's *Le mie prigioni*, well-known to the students of the Italian Risorgimento; and finally the *Souvenirs d'égotisme*, which Stendhal began in Civitavecchia in the summer of 1832 as a "petit mémoire" of his life in Paris between 1821 and 1830 but interrupted after only eleven short chapters with the following annotation: "La chaleur m'ôte les idées à 1h.30" (1515).

Thus, not even the modesty of these limited autobiographical writings could warrant the completion of the project. In this respect, even more significant and dramatic is the interruption of the other great autobiographical attempt by Stendhal, *Vie de Henri Brulard*, begun in 1835. On this occasion, however, the stumbling block is not to be found in external distractions or negative circumstances, like the heat, but in the nature of the project itself. In fact, when he comes to his longest and most intense Milanese love, Stendhal realizes that it will be extremely difficult to speak of Angela Pietragrua: "Comment faire un récit un peu raisonnable de tant de folies? Par où commencer? Comment rendre cela un peu intelligible? Voilà déjà que j'oublie l'orthographe, comme il m'arrive dans les grands transports de passion, et il s'agit pourtant de choses passées il y a trente-six ans. . . ." Later, after taking a walk to calm down before beginning to write again, he comments: "Comment raconter raisonnablement ces temps-là? J'aime mieux renvoyer à un autre jour. . . . Quel parti prendre? Comment peindre le bonheur fou? Ma foi je ne puis continuer. . . . C'est impossible pour moi. . . . En honnête homme qui abhorre d'exagérer, je ne sais comment faire. . . ." Hence Stendhal's renunciation and his abrupt stop at these words: "On gâte des sentiments si tendres à les raconter en détail" (427-29).

The hundred-year period between the chronological limits proposed above, 1720-30 and 1820-40, is literally crowded with autobiographies. Most of them are well-known and all are susceptible of classification by means of the distinctions and categories worked out by the recent specialists of the genre, among others Georges Gusdorf and Philippe Lejeune, James Olney and William Spengemann, Georges May and Marziano Guglielminetti. We thus have memoirs of professional intellectuals and scholars, like Vico, Hume, and Gibbon; of great writers, like Alfieri and Stendhal; of politicians, diplomats,

adventurers, businessmen, and women, like Bernis, Casanova, Franklin, Mazzei, and Mme Roland; or we have autobiographies published by the author, like those of Goldoni and Carlo Gozzi; or intended for posthumous publication, like those of Rousseau and Chateaubriand. Some are terse and austere factually (Hume's), effusive and romanticized (Restif de la Bretonne's), or familiar (Marmontel's); some aim at the exemplarity of an official portrait (for instance, the autobiography of Gibbon, who tried four times but never achieved the degree of edifying solemnity he was looking for, and finally gave up); other autobiographies are consistent with an initial project (Alfieri's and Goldoni's), or evolve from an early polemic motivation into a search for existential truth (Carlo Gozzi's *Memorie inutili*). Some are written to express the profound inner meaning or—as Gusdorf would say—the ontology of one's life, like most of those mentioned so far; others intend to pleasantly relive or recapture, at least in recollection, the adventures and joys of a past that keeps slipping further away (Casanova), perhaps with the secondary and more respectable goal of pointing out to one's son, and then to one's readers, the way of success (Franklin). We also have memoirs addressed to an implicit reader or, as we say now more fashionably, to a narratee, who may be benevolent (Goldoni), suspicious (Gozzi), hostile (Rousseau), or future and posthumous (Stendhal). Finally, some autobiographies are written in a condition of intense concentration: in jail (Giannone's), after the announcement of a terminal illness (Hume's), or while the author is expecting execution (Mme Roland).

Although the taxonomy sketched so far is based on differences, no less significant and instructive seem the analogies, which often—as I hope to show—evidence a sort of continuity between one autobiography and the next. This continuity, or intertextual dialogue, at times may be intentional, thus implying the knowledge of, and the reference to, certain recognizable models of autobiographical writing; at other times it may consist of the presence of some *topoi*, which, though not necessarily derived from other texts, are somewhat inherent in the genre or even in the type of individual likely to write one's own life. I shall now try to give a summary list of these *topoi*, and some exemplifications, beginning with the most frequent ones.

First of all we have the introductory, or meta-autobiographical *topos*, which consists in justifying the very decision of writing one's life in order to avoid accusations of presumption and vanity. Roughly outlined, the author's reasoning unfolds as follows: If some day someone were to write my life (for a collection of biographies, for an edition of my works, etc.), would it not be preferable to have this life's account written by myself? Such a beginning can be found, for instance, in Alfieri's *Vita*, in Goldoni's *Mémoires*, and in Gibbon's autobiographical attempts. A similar introductory *topos* of modesty is also recognizable in the letter which (allegedly) an admirer wrote to Goethe, exhorting him to write his life, and which the great man of Weimar published at the beginning of *Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit* (I:9-11).

The popularity of this *topos* can be confirmed *e contrario*, namely, for instance, by the opposite position taken by Carlo Gozzi, who ironically declares he will write his useless life just because he knows no one else will take the trouble to do so: “Se credessi d’essere un uomo la di cui vita contenesse delle imprese considerabili, da gran santo, da gran soldato, da gran giureconsulto, da gran filosofo e in fine da gran letterato, non avrei certamente la folle ambizione di scrivere di mio pugno delle memorie intorno a quella e di pubblicarle. Lascierei quest’uffizio a’ romanzieri, che cercano di far maravigliare de’ lettori, o a de’ zelanti che procurano di dare degli utili specchi d’esempio alla posterità” (1:21).

Birth in a certain country (England, for instance), in a noble and well-to-do family (Alfieri, Gibbon), or from poor but honest parents (Rousseau) constitutes another liminal *topos*, based on satisfaction. Finally, to the same category belongs also the *topos* of one’s birth marked by presages and prodigies, according to a tradition that goes from Benvenuto Cellini, born on all Saints’ Day in the year 1500 and a few years later playing unharmed with a scorpion and watching a salamander (504-6), down to Goethe and Chateaubriand. Thus *Dichtung und Wahrheit* opens with a meticulous description of Wolfgang’s horoscope (I:13), while, in the *Mémoires d’outré-tombe*, we read of the terrible storm hitting Saint-Malo the very night of Chateaubriand’s birth (1:17-18). Even more frequent is the motive of a difficult birth, dangerous for the child and sometimes mortal for the mother:

J’étais né presque mourant, on espérait peu de me conserver.
(*Les Confessions* 7)⁶

Nous n’aurons pas le bonheur de le conserver.
(*Monsieur Nicolas* 1.17)⁷

Ma naissance pensa coûter la vie de ma mère.
(Bernis 33)

J’étais presque mort quand je vins au jour.
(*Mémoires d’outré-tombe* 1:17)

Goldoni reacts to this same *topos* by reversing it:

Ma mère me mit au monde presque sans souffrir. . . .
(*Mémoires* 12)⁸

Birth, however, is only one of the fatidical dates around which autobiographies are built. An important decision is often associated with a specific landscape, according to a “spatialization of time” probably invented by Petrarch. For

instance, the first idea of a future masterpiece may come suddenly to the author before the majestic spectacle of the Roman past:

It was at Rome, on the 15th of October, 1764, as I sat musing amidst the ruins of the Capitol, while the barefooted friars were singing vespers in the Temple of Jupiter, that the idea of writing the decline and fall of the city first started to my mind. (Gibbon 160)

C'est à Rome que je conçus, pour la première fois, l'idée d'écrire les Mémoires de ma vie. (Chateaubriand 1.525)

The origin of one's vocation, however, is a *topos* that widely transcends the precision of a date; rather, it tends to coincide with the motivation of the autobiographical project, as evidenced by Vico, Alfieri, and Goldoni, who, albeit in different ways, wrote the story of a fulfilled mission:⁹ respectively, discovering a *scienza nuova* or giving Italy the "tragic" or "comic" glory she did not yet possess.

This philosophical, scholarly, or literary vocation usually stems from a blend of natural disposition and premonitions viewed as remote causes—the puppet theater of Goldoni's grandfather (12) and the similar *Puppettheater* given to young Goethe by his grandmother (1:17)—or from unexpected events seen in hindsight as the marks of destiny. Once again, some authors offer an intentional antithesis of this attitude, for they dramatize the opposite myth of a total lack of vocation for a career which was not chosen freely but was imposed upon them by circumstances or bad advisers. Thus, for example, the idea of a different and much preferable life that would have been initially possible runs through Rousseau's *Confessions*, beginning at the end of Book One: "J'aurais passé dans le sein de ma religion, de ma patrie, de ma famille et de mes amis une vie paisible et douce . . ." (43-44); similarly, a belated follower of Rousseau, Lorenzo Da Ponte, comments: "Fui spinto fin da quel punto in una carriera diversa da quella, per cui dagli usi, dalle circostanze e dagli studi già da me fatti io mi credea destinato" (1:42).¹⁰

Early sexuality and child-family relationships constitute another important *topos* which appears in different forms: betrayal of the mother, inattentive (like Gibbon's), or too submissive to her husband (like Chateaubriand's), or deceased at an early age (like Rousseau's and Stendhal's); negative or even ferocious judgment on the father (Goldoni, De Bernis, Morellet, Alfieri, Gibbon, Chateaubriand, Stendhal), with significant exceptions in the case of Rousseau, Restif de la Bretonne, Madame Roland, and Mme de Staël; again, a more or less innocent or, if you will, a more or less incestuous, attachment to a feminine presence in the family: Alfieri's and Restif's sisters; Gibbon's aunt; tante Suzon, and later, of course, the motherly Mme de Warens for Rousseau; his sister Lucile, and later the maidservant Villeneuve for Chateaubriand, etc.

Bordering on this thematic cluster of sexuality and family relationships is the motif of the initiation into the world and the loss of paradise. This motif is so common that I shall limit myself to the most interesting cases, in which this *topos* is greatly enhanced, namely, when the autobiographical first-person hero of the story returns, as if on a pilgrimage, to visit the places of his childhood, especially his first school. We thus have the “tendre et douloureux ressouvenir” of Restif de la Bretonne while visiting the Enfants de Choeur at Bicêtre, where he had studied (*Monsieur Nicolas* 4:30-39); the formal and icy Gibbon’s recollections of his mother taking him to school for the first time (“Every time I have since passed over Putney Common I have always noticed the spot where my mother, as we drove along in the coach, admonished me that I was now going into the world, and must learn to think and act for myself . . .” 24); or again the somber and at first inexplicable melancholy that assails Filippo Mazzei visiting Prato, until he realizes that his sudden sadness is caused by the chimes from a nearby church, the same bell that many years before had marked the beginning of his long and boring schooldays in that city (1:138). Mazzei’s realization, by the way, constitutes perhaps one of the most striking anticipations, among many others during the eighteenth century, of Proust’s discovery of the *mémoire involontaire*. Another earlier anticipation can be found in the autobiography of Alfieri, who, whenever he happens to see a pair of topboots like those his uncle used to wear, feels on his tongue, years and years later, the flavor of the *confetti* his uncle used to give him (*Vita* 1.12; Fassò ed.).

Next to the “meta-autobiographical” *topoi* analyzed at the beginning and, afterward, the “historical” *topoi* about birth, early sexual life, family, school, etc., a cluster of situations emerge that could be called emblematic/existential and center around the motif of the looking glass. Thus, a mirror reveals to Mme Basile the presence of young Jean-Jacques kneeling in adoration on the threshold of her bedroom: “ne pensant pas qu’elle put me voir; mais il y avait à la cheminée une glace qui me trahit . . .” (75). Another mirror, which Restif breaks in a fit of rage at the age of two, gives the author the first idea (to quote old Fontenelle) of “la pluralité des mondes”: “Les facettes multipliant les objets, je crus voir un monde derrière le miroir . . .” (*Monsieur Nicolas* 1.8).¹¹ This association, involving childhood, mirror, and “other worlds,” provides an interesting eighteenth-century precedent of Alice through the looking glass.

Another type of gaze recorded in various autobiographies is that of the boy looking out of the window at sunset, with a vague feeling of longing or *Sehnsucht*. In Leopardi’s *Memorie d’infanzia e di adolescenza*, a famous passage begins: “giardino presso la casa del guardiano, io era malinconichiss. e mi posi a una finestra . . .” (363-64); or the young Goethe in Frankfurt looks into the street from the window of the *Gartenzimmer* with “ein Gefühl der Einsamkeit und Sehnsucht . . .” (1:15).

Finally, even more frequent is the moment of metaphysical contemplation of Nature as evidenced by Rousseau, who stares at the sky from the bottom of his

small boat on the lake of Bienne in the fifth *promenade* of the *Rêveries* (1043-45); by Alfieri, who looks at the sea from the beach of Marseilles (“sedendomi su la rena con le spalle addossate a uno scoglio ben altetto che mi toglieva ogni vista della terra da tergo, innanzi ed intorno a me non vedeva altro che mare e cielo; e così fra quelle due immensità . . . io mi passava un’ora di delizie fantasticando” 1.81); and by Chateaubriand, who thirty years later, on the same beach, remembers the tall rock on which Alfieri once rested his back (1.483).

This last example provides an excellent transition toward another element characteristic of autobiographical writings of the eighteenth and nineteenth centuries, namely, the acknowledgement of, and reference to, one’s literary models. Such passages as, for instance, Chateaubriand’s quoting the *Vita* of Alfieri, attest to a kind of autobiographical intertextuality, that is, to many memorialists’ awareness that they are working in common toward instituting a new literary genre. Several examples bear out this awareness. Rousseau can laugh at the “fausse naïveté de Montaigne” (516); Mme Roland is glad not to have read Rousseau before twenty-one, because, had she known him earlier, “Il m’eût rendue folle”; but when she finally did read him, “il sembla que c’était l’aliment qui me fût propre, et l’interprète des sentiments que j’avais avant lui, mais que lui seul savait m’expliquer” (3.158 and 4.21). Similarly, Stendhal finds the courage to begin his *Souvenirs d’égotisme* in the torrid Civitavecchia summer only in the hopes that later they would be read “par quelque âme que j’aime, par un être tel que Mme Roland” (1427). And Chateaubriand, a bitter enemy of the Girondins and therefore of Mme Roland, admits that her *mémoires* “prouvent qu’elle possédait une force d’esprit extraordinaire” (1.306). Gibbon, meticulous and well-informed as usual, quotes many autobiographical writings at the outset of his life: the autobiographical letters of the young Pliny, Petrarck, and Erasmus; the autobiographical essays of Montaigne and William Temple; the autobiographies proper of Cellini and Colley Cibber; the *Confessions* of Saint Augustin and Rousseau. He ends the list with a definition of Goldoni’s *Mémoires*, which has become proverbial: “more truly dramatic than his Italian comedies.” He then concludes: “that I am equal or superior to some of these, the effects of modesty or affectation cannot force me to dissemble” (5).

Gibbon’s remarkable and self-complacent survey belongs to the so-called draft B of his *Life*, written in 1789-90. At that date an author feels the need, which he finds natural, to reckon with a memorialistic tradition many centuries old. But probably, the scholars’ rediscovery of autobiography’s genealogical tree would not have been possible without the *stimulus* of recent, eighteenth-century examples, first of all, obviously, *Les Confessions* of Rousseau. In some instances, as in *Monsieur Nicolas* of Restif de la Bretonne, the influence of Rousseau is only too evident. In other cases the reaction vis-à-vis the same literary model may be negative, such as the rejection of the uncomfortable sincerity of the *citoyen de Genève*. Goldoni, for instance, after relating his famous visit to Rousseau in 1770, speaks of *Les Confessions*—that is, of the

first six books, published in 1782—without sympathy, remarking that the author “ne se ménage pas dans cet ouvrage; il y avance même des singularités sur son compte, qui pourraient lui faire tort si sa célébrité ne le mettait au-dessus de la critique” (511). Likewise Chateaubriand, precisely in the pages in which he remembers his Roman stay in 1803, when the first idea of writing his *Mémoires d'outre-tombe* came to his mind, quotes a letter he had written to Joubert, where the autobiographical project is outlined in direct opposition to Rousseau:

Il ne faut présenter au monde que ce qui est bien; ce n'est pas mentir à Dieu que de ne découvrir de sa vie que ce qui peut porter nos pareils à des sentiments nobles et généreux. . .

By means of a merciless list of the misdeeds Jean-Jacques confessed in a writing that must have seemed to Chateaubriand a disgusting moral strip-tease, *Les Confessions* becomes the example to be avoided, an anti-model for Chateaubriand's *Mémoires*:

Ce n'est pas qu'au fond, j'aie rien à cacher; je n'ai ni fait chasser une servante pour un ruban volé, ni abandonné mon ami mourant dans une rue, ni déshonoré la femme qui m'a recueilli, ni mis mes bâtards aux Enfants Trouvés; mais j'ai eu mes faiblesses . . . faites pour être laissées derrière le voile. Que gagnerait la société à la reproduction de ces plaies que l'on retrouve partout? (1.525-26)

To be sure, Rousseau's ghost was hard to exorcize; and Chateaubriand's harshness shows how interesting even negative reactions can be in this chain of allusions to autobiographical models (or antimodels, as the case is in the *Mémoires d'outre-tombe*). Further examples illustrate this negative reaction to autobiographical models. Goldoni's mention of his easy and painless birth could be an intentional reversal of Rousseau's painful one, which caused his mother's death; likewise, Alfieri's refusal, when he was in Paris, to visit Rousseau, “uomo superbo e bisbetico, da cui se mai avessi ricevuta una mezza scortesia gli n'avrei restituite dieci” (1.124), could be viewed as a deliberate reversal of the episode of Goldoni's visit to the *citoyen*. The dates seem to bear out this suggestion: in 1787 Goldoni's *Mémoires* came out, followed in 1788 by the second part of *Les Confessions*; in 1789 Alfieri has Benvenuto Cellini's *Vita* read aloud to him, and in 1790 he says he wrote a first sketch of his own life.¹²

Additional, and far more equanimous, statements on *Les Confessions*, confirming its influence, can be found in George Sand's *Histoire de ma vie* (1.10-13), or in Nerval's *Les Confidences de Nicolas* (1008).

Another *topos* should be mentioned, however briefly, one which consists in choosing as a literary model or archetype not another autobiography but a novel. This novel may be by the same author, like the *Nouvelle Héloïse*, which Rousseau is writing when he is repeatedly visited at the Ermitage by Sophie

D'Houdetot, who comes to speak to him of her love for the absent Saint-Lambert. Thus neither the reader nor Rousseau any longer knows whether Jean-Jacques falls in love with Mme d'Houdetot because she resembles Julie in some way and he wants to experience the passion of Saint-Preux, the hero of his novel:

Elle vint; je la vis; j'étais ivre d'amour sans objet; cette ivresse fascina mes yeux, cet objet se fixa sur elle; je vis ma Julie en Madame d'Houdetot. . . . ce ne fut qu'après son départ que, voulant penser à Julie, je fus frappé de ne pouvoir plus penser qu'à Madame d'Houdetot. (440 ff.)

Or, on the contrary, he presents in the novel his true feelings for his charming visitor, while in *Les Confessions* he uses the novel as a first record of that love.

The autobiographical *topos* can also be based on a novel written by another author. Thus, at the opposite pole from the sentimental and mature Rousseau we find the very young and lucid Goethe, who falls in love—in a way, he decides to fall in love—with Friederike Brion in Sesenheim because she and her family seem to him the exact German replica of the likable characters in Goldsmith's *Vicar of Wakefield*. The somewhat chilling experimentalism of young Wolfgang in love goes even further: contriving a sort of *mise en abîme* of this situation, during a picnic he reads aloud to the Brion family and their friends nothing less than the *Vicar of Wakefield*, thus offering them a mirror, as he writes many years later in *Dichtung und Wahrheit*, which “keineswegs verhässlichte”: “didn't denigrate them” (1:384).

This relationship between autobiography and novel, touched upon by Georges May (*L'Autobiographie* 169-96) and, more thoroughly, as to the eighteenth century, by Patricia Mayer Spacks, deserves a more accurate treatment. In fact, the two instances mentioned, involving Rousseau and Goethe, represent only the explicit admission of a much greater debt autobiographers owe the novelists. It is not by chance that many of the *topoi* reviewed so far characterize also eighteenth-century picaresque and pseudoepistolary novels, from *Tom Jones* to *Moll Flanders* and *La Vie de Marianne*.

A philosophical reason might explain this solidarity or symbiosis of motifs. In fact Hume, one of the first memorialists discussed in this survey, had already undermined, in a serious manner, in the *Treatise of Human Nature* (1739-40), the consistence of the self, reducing it to a series of perceptions:

For my part, when I enter most intimately into what I call *myself*, I always stumble on some particular perception or other, of heat or cold, light or shade, love or hatred, pain or pleasure. I never can catch *myself* at any time without a perception, and never can observe anything but the perception. When my perceptions are removed for any time, as by sound sleep; so long am I insensible of *myself*, and may truly be said not to exist. And were all my perceptions removed by death, and could I neither think nor feel, nor love, nor hate,

after the dissolution of my body, I should be entirely annihilated, nor do I conceive what is farther requisite to make me a perfect nonentity. (252)

First-person novels and autobiographies are, among other things, an answer to the doubts raised by empiricists about the very existence of the self. Tying up in a causal plot—that is, in a possible “story”—multiple moments of his past, the author unites the unrelated dots of his former existence into a continuous line that reaches the present. While writing a past for himself, he recovers consciousness of his self.¹³ Thus, after receiving from the author (*je*) the gift of existence, the autobiographical character or hero (*moi*) repays the author by returning to him the gift with good interest, enabling him to say: “I remember, therefore I am.”

Brown University

Works cited

- Alfieri, Vittorio. *Vita*. Ed. Luigi Fassò. Asti: Casa d'Alfieri, 1951.
- _____. *Vita*. Ed. Giampaolo Dossena. Torino: Einaudi, 1967.
- Battistini, Andrea. “Le *Memorie* di Lorenzo Da Ponte: tra romanzo e melodramma.” *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*. 4. *Tra illuminismo e romanticismo*. Firenze: Olschki, 1983. 137-55.
- _____. “I simulacri di Narciso: autobiografia e modelli narrativi secenteschi nell'Italia meridionale.” *Il Verri* 3-4 (1984): 54-112.
- Bernis, François-Joachim de Pierre de. *Mémoires*. Ed. Jean-Marie Rouart & Philippe Bonnet. Paris: Mercure de France, 1980.
- Casanova, Giacomo. *Histoire de ma vie*. Wiesbaden: Brockhaus; Paris: Plon, 1962.
- Castiglione, Della Casa, Cellini. *Opere*. Ed. Carlo Cordiè. Milano-Napoli: Ricciardi, 1960.
- Chateaubriand, François-Auguste. *Mémoires d'outre-tombe*. Ed. Maurice Levaillant & Georges Moulinier. Paris: Gallimard, 1951.
- _____. *Mémoires d'outre-tombe*. Edition du centenaire. Paris: Flammarion, 1949.
- Constant, Benjamin. *Le Cahier rouge. Oeuvres*. Ed. Alfred Roulin, Paris: Gallimard, 1957.
- Cortese, Nino. *I ricordi di un avvocato napoletano del Seicento*. Napoli: Ricciardi, 1923.
- Costa, Gustavo. “An Enduring Venetian Accomplishment: The Autobiography of G. B. Vico.” *Italian Quarterly* 21 (1980): 45-54.
- Costa, Simona. “Alfieri autobiografico e l'autocoscienza narrativa.” *La rassegna della letteratura italiana* 7.82 (1978): 390-425.
- D'Andrea, Francesco. *Gli avvertimenti ai nipoti*. (See above under N. Cortese, *I ricordi*.)
- Da Ponte, Lorenzo. *Memorie*. Eds. Giovanni Gambarin & Fausto Nicolini. Bari: Laterza, 1918.
- David, Michel. “Le Problème du journal intime en Italie.” *Le journal intime et ses formes littéraires. Actes du colloque de septembre 1975*. Ed. Vittorio Del Litto. Genève-Paris: Droz, 1978. 101-18.

- Della Terza, Dante. "Misura dell'uomo e visione del mondo nelle autobiografie degli scrittori napoletani tra il Seicento e l'Ottocento." *Forma e memoria: saggi e ricerche sulla tradizione letteraria da Dante a Vico*. Roma: Bulzoni, 1979. 265-95.
- De Michelis, Cesare. "L'autobiografia intellettuale e il Progetto di Giovanartico di Porcia." *Letterati e lettori nel Settecento veneziano*. Firenze: Olschki, 1979. 67-90.
- Dolfi, Anna. "Da Ponte e la tipologia delle Memorie." *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*. 4. *Tra illuminismo e romanticismo*. Firenze: Olschki, 1983. 157-82.
- Fido, Franco. "I Mémoires e la letteratura autobiografica del Settecento." *Da Venezia all'Europa: prospettive sull'ultimo Goldoni*. Roma: Bulzoni, 1984. 117-57.
- Franklin, Benjamin. *The Autobiography: A Restoration of a "Fair Copy."* Ed. Max Farrand. Berkeley: U of California P, 1949.
- Giannone, Pietro. *Vita scritta da lui medesimo*. Ed. Sergio Bertelli. Milano: Feltrinelli, 1960.
- Gibbon, Edward. *Autobiography: As Originally Edited by Lord Sheffield*. Ed. J. B. Bury, Oxford UP, 1978.
- Goethe, Wolfgang. *Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit*. Ed. Siegfried Schiebe. Berlin: Akademie Verlag, 1970.
- Goldoni, Carlo. *Mémoires pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*. 1. *Tutte le opere*. Ed. Giuseppe Ortolani. Milano: Mondadori, 1935-56.
- Gozzi, Carlo. *Memorie inutili scritte da lui medesimo e pubblicate per umiltà*. Ed. Giuseppe Prezzolini. Bari: Laterza, 1910.
- Guglielminetti, Marziano. *Memoria e scrittura: l'autobiografia da Dante a Cellini*. Torino: Einaudi, 1977.
- Gusdorf, Georges. *La Découverte de soi*. Paris: P.U.F., 1948.
- _____. "De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire." *Revue d'histoire littéraire de la France* 75 (1975): 957-94.
- Hume, David. *My Own Life*. 1. *The letters of David Hume*. Ed. J. Y. Greig, Oxford: Clarendon Press, 1932. 1-7.
- _____. *A Treatise of Human Nature*. Ed. L. A. Selby-Bigge. Oxford: Clarendon Press, 1967.
- Leibniz, Gottfried-Wilhelm. *Philosophische Schriften*. Ed. C. F. Gerhardt. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1875-90.
- Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- Leopardi, Giacomo. *Ricordi d'infanzia e di adolescenza*. 1. *Tutte le opere*. Eds. Walter Binni & Enrico Ghidetti. Firenze: Sansoni, 1969. 359-65.
- Marmontel, Jean-François. *Mémoires*. Ed. Maurice Tourneux. Paris: Librairie des Bibliophiles, 1891.
- May, Georges. *L'Autobiographie*. Paris: P.U.F., 1979.
- _____. *Le Dilemme du roman au XVIII^e siècle*. New Haven: Yale UP; Paris: P.U.F., 1963.
- Mazzei, Filippo. *Memorie della vita e delle peregrinazioni del fiorentino Filippo Mazzei*. Ed. Alberto Aquirone. Milano: Marzorati, 1970.
- Misch, Georg. *Geschichte der Autobiographie*: 4 vols. in 8 tomes. 1907-69. (For complete bibliographical information, see in this issue: Willi Jung, *Georg Misch's Geschichte der Autobiographie*.)
- Morellet, André. *Mémoires sur le XVIII^e siècle et sur la Révolution*. Paris: Librairie Française De Ladvocat, 1821-23.
- Nerval, Gérard de. *Les Confidences de Nicolas*. 2. *Oeuvres*. Eds. Albert Béguin & Jean Richer. Paris: Gallimard, 1956. 998-1126.
- Olney, James. *Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography*. Princeton: Princeton UP, 1972.
- Pellico, Silvio. *Le mie prigioni*. Ed. Egidio Bellorini. Milano: Vallardi, 1907.

- Restif de la Bretonne, Nicolas-Edme. *La Malédiction paternelle*. Paris, 1780.
- _____. *Monsieur Nicolas, ou le coeur humain dévoilé*. Paris: J.-J. Pauvert, 1959.
- Roland, Marie-Jeanne Phlipon. *Mémoires particulières. Mémoires de Mme Roland*. Paris: Librairie de la Bibliothèque Nationale, 1898.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Les Confessions. Autres textes autobiographiques*. 1. *Oeuvres complètes*. Eds. Bernard Gagnebin & Marcel Raymond. Paris: Gallimard, 1959.
- Sand, George. *Histoire de ma vie. Oeuvres autobiographiques*. Ed. Georges Lubin. Paris: Gallimard, 1970.
- Scrivano, Riccardo. *Biografia e autobiografia: il modello alfieriano*. Roma: Bulzoni, 1976.
- Spacks, Patricia Meyer. *Imagining a Self: Autobiography and Novel in Eighteenth-Century England*. Cambridge: Harvard UP, 1976.
- Spengemann, William. *The Forms of Autobiography: Episodes in the History of a Literary Genre*. New Haven: Yale UP, 1980.
- Staël-Holstein, Anne-Louise Necker de. *Dix années d'exil*. Ed. Simone Balayé. Paris: Union Générale d'Editeurs, 1966.
- Stara, Arrigo. "Autobiografia e romanzo." *La Rassegna della letteratura italiana* 89 (1985): 128-41.
- Stendhal. *Souvenirs d'égotisme. Vie de Henri Brulard. Oeuvres intimes*. Ed. Henri Martinou. Paris: Gallimard, 1955.
- Trahard, Pierre. *Les Maîtres de la sensibilité française au XVIII^e siècle (1715-1789)*. Paris: Boivin, 1931-33.
- Vico, Giambattista. *Autobiografia*. Ed. Mario Fubini. Torino: Einaudi, 1965.

Notes

- ¹Restif de la Bretonne, *La malédiction paternelle* 1:6, quoted by Trahard 4:233; on this question see G. May, *Le Dilemme du roman au XVIII^e siècle* 106-81.
- ²See Fubini, "Prefazione" to Vico, *Autobiografia* viii.
- ³See De Michelis, G. Costa, and especially Battistini, "I simulacri di Narciso" 67-69.
- ⁴See Della Terza, "Misura dell'uomo e visione del mondo" 66-71.
- ⁵For the transactions preceding the sale and the publication of Chateaubriand's autobiography, see Levaillant's "Introduction" to his "Edition du centenaire" of the *Mémoires* I:xxii-lxxv.
- ⁶And a few lines before: "Je naquis infirme et malade, je coûtai la vie à ma mère, et ma naissance fut le premier de mes malheurs" (7).
- ⁷This is the comment of the grandfather of Restif concerning the infant.
- ⁸On the relationship between Goldoni and Rousseau see Fido 137-44.
- ⁹See G. Costa, Scrivano 105-31, and S. Costa.
- ¹⁰See A. Battistini, "Le Memorie di Lorenzo Da Ponte" 138-39, and Dolfi 157-59.
- ¹¹See also Goethe: "Mir träumte neulich in der Nacht vor Pfingstsonntag, als stünde ich vor einem Spiegel . . ." (1:47).
- ¹²See G. Dossena's "Prefazione" to Alfieri's *Vita* xxiv-xxv, and R. Scrivano 77-81.
- ¹³This point is forcefully made by Spacks in the introductory chapter ("Identity in Fiction and in Fact") of *Imagining a Self* 1-27.

Olga Ragusa

Autobiografia italiana dell'Ottocento: orientamenti

Nella prefazione a *Il sentiero dei nidi di ragno*, scritta nel 1964, Calvino ricorda "la mania di raccontare" che alla fine della guerra aveva preso tutti, scrittori ma anche gente del popolo abituata solo alla comunicazione orale:

Nei treni che riprendevano a funzionare, gremiti di persone e pacchi di farina e bidoni d'olio, ogni passeggero raccontava agli sconosciuti le vicissitudini che gli erano occorse, e così ogni avventore ai tavoli delle "mense del popolo", ogni donna nelle code ai negozi. . . . Ci muovevamo in un multicolore universo di storie. (8)

Nel desiderio del raccontarsi, del contribuire la propria *tranche de vie* al ricordo complessivo di un'esperienza collettiva, di un'epoca vissuta in comune, si ritrova un tratto che, pur con grosse ed ovvie divergenze, unisce la letteratura di testimonianna sorta nel secondo dopoguerra a quella dell'Ottocento, e in particolare alle memorie e ai ricordi, alle reminiscenze, alle "ricordanze" e alle "rimembranze", alle cronache e ai diari, lasciati da coloro che—spesso letterati improvvisati uomini d'azione, e uomini d'azione improvvisati letterati—parteciparono alle lotte per il Risorgimento.

Questo è il gruppo di opere che per primo si impone all'attenzione di chi ha sortito il compito di occuparsi dell'autobiografia italiana durante il secolo che più di ogni altro porta nelle sue varie espressioni artistiche il segno dell'*engagement* politico. Le campagne napoleoniche iniziate nel 1796-97, l'insurrezione napoletana del 1820, i processi a Milano e a Venezia nel 1821, le vicende delle società segrete, i fatti di Toscana del 1848-49, le guerre d'indipendenza del '48, del '59 e del '66, la presa di Roma—formano una serie quasi ininterrotta di avvenimenti tempestosi e traumatici, che diedero materia a un'abbondante letteratura di cui si trovano solo indicazioni sparse nelle consuete e fondamentali opere di consultazione impostate cronologicamente e che toccano quest'argomento: *L'Ottocento* di Guido Mazzoni e il volume VIII della *Storia della letteratura italiana*, diretta da Cecchi e Sapegno.

Diverso il caso della letteratura garibaldina che, compatta ed omogenea per il tema trattato, occupa un posto a parte nella memorialistica ottocentesca, ed ha dato origine ad antologie ed a studi specializzati intenti a metterne in evidenza le caratteristiche letterarie ed il significato politico-sociale. Così, per esempio,

abbiamo la felice formulazione di “bozzettismo epico” avanzata da Gaetano Mariani per sintetizzare le due opposte tendenze di quel gruppo di opere: la tendenza romantica volta ad eroicizzare e mitizzare la figura storica di Garibaldi, e quella tipica della letteratura verista del secondo Ottocento che invece diseroicizza cose e persone (5-30). E abbiamo le riserve di ordine ideologico manifestate sia de Leonzio Pampaloni nel *Dizionario critico della letteratura italiana*, sia—con maggiore severità—da Sergio Romagnoli nel volume della *Storia della letteratura italiana* già citato, che insistono sull’ambiguità di quella letteratura, che ne ha reso possibile lo sfruttamento per creare “il mito dell’ineluttabilità del trionfo moderato e monarchico” (177) nell’assetto politico italiano.

Il panorama si allarga notevolmente con i tre grossi volumi antologici della collana Ricciardi, *Memorialisti dell'Ottocento*, riferimento d’obbligo per chi si avvicini alla materia che qui ci concerne. Il primo volume, a cura di Gaetano Trombatore, ricalca, sia nella scelta degli scrittori sia nell’impostazione storico-letteraria, terreno già noto. Gli altri due, a cura di Carmelo Cappuccio, sono più eterogenei e—ciò che maggiormente conta—aggiungono nuove voci all’elenco di autori ed opere. Le scoperte più singolari dei volumi di Cappuccio, che stanno a testimoniare anche delle difficoltà del lavoro di recupero, sono i ricordi di un tipografo fiorentino, Mariano Cellini, la cui *Vita d'un povero ragazzo* fu stampata in solo pochi esemplari, e i ricordi della moglie del vice console austriaco a Zante, Amalia Nizzoli, autrice di un libro dal lungo titolo, *Memorie sull'Egitto e specialmente sui costumi delle donne orientali e gli harem, scritte durante il suo soggiorno in quel paese (1819-1828)*, che dovrebbe interessare i recenti cultori di “Orientalismo”. Questi testi sono tra i molti che per merito di Cappuccio hanno qui ricevuto per la prima volta un corredo bibliografico e delle note esplicative, il minimo necessario perché un’opera possa entrare nel giro degli studi e della critica.

Se il volume curato da Trombatore si limita quasi esclusivamente alla categoria delle memorie politiche (non “patrioti” e non “garibaldini” fra gli autori inclusi sono solo Isabella Teotochi Albrizzi, il padre Bresciani e Vincenzo Padula); i due curati da Cappuccio includono, sì, le pagine risorgimentali di Giovanni Visconti Venosta e quelle garibaldine di Ettore Socci, ma si aprono anche ad altre categorie, che riflettono la grande varietà delle esperienze sociali e culturali del secolo e l’instancabile vocazione alle lettere di un’epoca che vide l’enorme crescita della produzione tipografico-libraria. Fra le categorie aggiunte da Cappuccio sono quella dei ricordi di viaggio (in paesi lontani ed esotici come in altre parti d’Europa e nelle colonie italiane); quella delle memorie di esperienze letterarie ed artistiche (fra cui vale la pena segnalare gli scritti di editori e librai, spesso dimenticati eppure così utili per ricostruire la vita dell’opera stampata in tutta la sua complessità); quella delle memorie di ambienti, di usi e di costumi (in cui rivivono momenti particolari della formazione della nuova Italia); e finalmente quella delle “testimonianze e rievocazioni” nostalgiche “di luoghi e di tempi e di cose e di uomini irrevocabilmente scomparsi” (2:x).

Questa ricca messe di documenti non ha indotto però né l'uno né l'altro dei curatori a considerare il materiale raccolto dal punto di vista particolare del genere o dei generi dell'autobiografia italiana dell'Ottocento. Così avevano fatto, sebbene molto di sfuggita o forse addirittura inavvertitamente, i due maggiori critici italiani che per primi si erano occupati in maniera globale della letteratura del secondo Ottocento. A "vere memorie" in contrasto con "memorie" senza aggettivo aveva accennato De Sanctis in uno scritto sulle *Memorie sull'Italia e specialmente sulla Toscana dal 1814 al 1840* di Giuseppe Montanelli, distinguendo nella "forma letteraria" delle reminiscenze, quelle che sono "mezzo comodissimo di esprimere le proprie opinioni, di accusare e difendere", da quelle altre in cui prevale "l'amore del racconto su tutti gli altri fini secondari" e "tutto prende colore dalla personalità e dal tempo" dell'autore (1:330). Mentre Croce, scostandosi dalla generale ammirazione per il libro di G. C. Abba, *Da Quarto al Volturmo. Noterelle di uno dei Mille*, aveva trovato proprio nella forma del diario, scelta dall'Abba per formare "la sequenza di strofe di una piccola epopea", la ragione del fallimento artistico dell'opera (6:11-14).

Trombatore, invece, procede come se la forma del materiale preso in esame non contasse affatto. Nel seguire la linea desantisiana di partizione fra scuola liberale e scuola democratica, la sua presentazione si sofferma su distinzioni fatte in base a concetti antitetici che ci portano spesso nell'ambito della storia delle idee: riformismo / rivoluzione, liberalismo / democrazia, scuola manzoniana / scuola mazziniana, nazionale / provinciale, romanticismo settentrionale / romanticismo meridionale. Tutt'al più possiamo trovare un'osservazione come la seguente, a proposito delle *Note autobiografiche* di Mazzini, che viene però poi subito abbandonata: "La loro stesura fu occasionale e discontinua, senza un piano preordinato, e perfino senza che l'autore, nella sua schiva modestia, si proponesse di narrare compiutamente la propria vita" (1:xxi). Si mostra più attento al fenomeno letterario Cappuccio, indicando, per esempio, nell'oscillare delle opere autobiografiche "fra il documento e l'arte", "fra la letteratura e la cronaca", la creazione di "una forma narrativa" che guarda insieme verso il contemporaneo romanzo storico e verso la successiva maniera verista (2:x). Nelle sue scelte, poi, egli tenta di trascendere, sebbene con ripetute riserve, il confine sempre più incerto nella critica degli ultimi decenni, "tra gli scritti che appartengono all'area della letteratura e quelli che ne sono estranei" (3:ix). Anche Cappuccio, però, rimane decisamente al di qua del dibattito teorico sull'autobiografia che, seppure in sordina, si protraeva già da parecchi anni in altri paesi europei e negli Stati Uniti.

Della nuova situazione negli studi autobiografici dava notizia (a quanto sembra la prima volta in Italia) Marziano Guglielminetti nel saggio introduttivo al suo *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini* (1977). Prendendo l'avvio da *Le pacte autobiographique* (1975) di Philippe Lejeune, "momentaneo punto d'arrivo della questione autobiografica" (viii), Guglielminetti passa in rassegna le varie posizioni di critici e storici letterari, dal contributo di Georges

Gusdorf al volume di studi in onore di Fritz Neubert, *Formen der Selbstdarstellung* (1956), fino al dibattito scoppiato in seno al convegno della Société d'Histoire Littéraire de la France nel 1975. Non è qui il luogo di ripercorrere questo cammino; basta insistere sulla constatazione che ne deriva di due prospettive diverse: quella nuova e quella tradizionale, italiana. Infatti, Guglielminetti resta spiacevolmente sorpreso di trovare che nella bibliografia di 184 voci annessa a *Le pacte autobiographique* vengano citati solo due contributi allo studio dell'autobiografia italiana e che siano ignorati gli "specialisti italiani di Petrarca, di Cellini, di Alfieri, ecc." (vii), non rendendosi conto che proprio il modo di porre l'appunto rivela la natura del problema. "Ma è ancora legittimo tracciare una storia dell'autobiografia", egli si chiede, "e soprattutto una storia nazionale?" (viii). Ci troviamo ancora una volta, come così spesso in anni recenti, al punto d'incrocio fra la legittimità di continuare a fare storia—storia del susseguirsi delle varie opere di un autore, di un genere, dell'insieme di opere che formano una cultura letteraria—e la "tendenza antistoricistica di molta critica formale odierna" (ix), fra indagine diacronica e indagine sincronica, con l'auspicata risoluzione—soprattutto in area italiana—di convogliare i risultati migliori dei nuovi modi di fare critica entro lo schema provato di uno storicismo aggiornato.

Finora non si è avuto nessun mutamento nella maniera in cui vengono affrontati i problemi del censimento, della descrizione, della classificazione, e della valutazione delle opere che qui ci interessano. Si possono addurre due ragioni principali: la marginalità e l'indeterminatezza del genere, e l'attuale stato degli studi italiani sull'Ottocento letterario, scrittori e movimenti maggiori a parte. La marginalità e l'indeterminatezza del genere incide sugli studi autobiografici per tutto l'arco della storia della letteratura italiana, con pochissime eccezioni per opere che si sono in qualche modo affermate come degne di attenzione al di là del loro valore documentario, e per altre, fortemente introspettive, che—per parlare figurativamente—hanno la serietà della *confessione* e non la leggerezza dell'*avventura*. In quanto agli studi italiani sull'Ottocento, molto si continua a lavorare sugli autori maggiori, e spesso ci si accinge anche alla rivalutazione dei minori. Ma perdura il pregiudizio verso la produzione media (non disdegnata un tempo nelle opere di erudizione locale), e la memorialistica in particolare è soggetta a quel senso di disagio e d'imbarazzo, ereditato indubbiamente dai tanti letterati e uomini di cultura che per tutto l'Ottocento cercarono in paesi più progrediti il modello sul quale formare i loro connazionali. Per cui molti aspetti della cultura di quel secolo (soprattutto nel periodo della "Italiotta") paiono oggi irrimediabilmente—e perfino insoffribilmente—sorpasati, non avendo ancora raggiunto la lontananza che li renderebbe sentimentalmente neutri e quindi idonei all'indagine scientifica, o abbastanza prestigiosi, soffusi di nostalgia, da richiamare la schiera di ricercatori necessaria per dissodare un terreno così ricco in materiali e così povero in tracce metodologiche da seguire.

Nella storiografia dell'Ottocento italiano è stato studiato più spesso e più a fondo il movimento che portò all'unità che non la sottostante e resistente frammentarietà della nazione. Frammentarietà che all'inizio del secolo era ben visibile nell'Italia "espressione geografica": Principato del Piemonte, Repubblica di Genova, Ducato di Milano, Ducato di Parma, Ducato di Modena, Ducato di Mantova, Repubblica di Venezia, Repubblica di Lucca, Granducato di Toscana, Stati della Chiesa, Regno di Napoli, Regno di Sardegna, Regno di Sicilia; per non parlare di stati minori quali il Vescovato di Trento o il Principato di Piombino. L'elenco è incompleto, né si è potuto tener conto della serie di mutamenti che vi apportarono conquiste, successioni, rivolte, e liberazioni, fino alle prime espansioni coloniali, che fanno anch'esse parte, come abbiamo già visto, della realtà politica e delle esperienze rispecchiate nel gruppo di opere già sottoposte da Cappuccio ad un—per quanto rapido—esame d'insieme. Ma ciò che più importa per il piano di ricerche che si vorrebbe proporre è l'effetto che una tale situazione politica può avere—ed ha avuto—complessivamente sul costituirsi di validi strumenti di lavoro a livello nazionale. Abbiamo, sì, fra le mappe generali che ambiscono a misurare tutto un territorio, il *Catalogo generale della libreria italiana* (1847-1940) di Pagliaini, e la *Bibliografia italiana* che dal 1886 elenca le opere ricevute per diritto di stampa dalla Biblioteca Nazionale di Firenze; ma è ovvio che molte delle scritture del secolo—libri, riviste, opuscoli, giornali, almanacchi, repertori—giacciono ancora sparse e dimenticate in biblioteche pubbliche e private, centrali, provinciali e comunali, ognuna con la propria storia che ne ha condizionato il carattere delle raccolte e gli ordinamenti interni. Nell'Ottocento italiano sono perdurate a lungo istituzioni e strutture pre-unitarie e pre-ottocentesche che hanno continuato ad aver grande peso nella vita culturale dell'epoca. Su questa realtà "retrograda" le storie ufficiali (incluse quelle della letteratura) hanno finora più o meno taciuto, tese invece a ripercorrere con visione teleologica il cammino dell'idea nazionale. Ma è spesso proprio questa realtà che è stata la materia prima della produzione memorialistica—il ricordo, infatti, è per definizione volto verso il passato; la memoria conserva e ridesta ciò che è stato—ed è questa realtà che ha segnato la maniera in cui sono stati tramandati i documenti indispensabili per studiare nei suoi molteplici aspetti una qualsiasi delle opere autobiografiche che rientrano nello spazio cronologico assegnatoci.

Ma lasciamo da parte l'utopia del recupero totale e il sogno di uno sforzo organizzativo capace di evitare la dispersione e il frazionamento. De Sanctis scriveva che "una storia della letteratura è come l'epilogo, l'ultima sintesi di un immenso lavoro di tutta intera una generazione", e che non poteva essere intrapresa prima che su ogni scrittore non ci fosse uno studio specializzato "che dica l'ultima parola e sciogla tutte le questioni" (2:317). Per l'autobiografia ottocentesca bisognerà per il momento—e probabilmente a lungo andare—accontentarsi di molto meno. L'importante, però, è di iniziare il lavoro con una distinzione chiarissima in mente: non si tratta di studiare uno scrittore, e

tanto meno un uomo (o una donna), ma un'opera. Non Alfieri, Pellico, D'Azeglio, De Amicis, De Sanctis, ma *Vita scritta da esso, Le mie prigioni, I miei ricordi, Ricordi d'infanzia e di scuola, La giovinezza* devono stare al centro dell'indagine. Più profondamente l'autore ha inciso nella storia della sua attività, più difficile sarà la messa a fuoco: tener presente, cioè, che non degli avvenimenti narrati si tratta ma della maniera in cui furono narrati e dell'epoca in cui l'opera come tale fu immessa nel flusso delle opere accessibili alla lettura. Facciamo un esempio. Lorenzo Da Ponte nacque nel 1749; la sua vita di "avventuriero" lo accomuna ad altri "avventurieri" settecenteschi; la collaborazione con Mozart risale agli anni 1783-1790. *Le Memorie*, però, appartengono all'Ottocento, alla sua "seconda" vita, quella americana. Iniziate nel 1807 con lo scopo di presentare il loro professore d'italiano ai potenziali allievi americani—una sorta di *curriculum vitae* o di "vita" come si soleva premettere a una raccolta di opere—furono ampliate e pubblicate più tardi a New York, una prima volta nel 1823 e, una seconda volta, riviste, nel 1829-30. La prima pubblicazione in Italia avvenne nel 1871; a quell'epoca erano già apparse traduzioni in francese e in tedesco.

Il caso è esemplare. La situazione che illustra rimette ancora una volta in dubbio la validità della divisione per secoli e l'utilità delle caratterizzazioni letterarie, ideologiche e culturali che ne derivano. O, perlomeno, invita ad una maggiore cautela. Ma le *Memorie* di Da Ponte, per quanto affascinante la sua figura di italiano all'estero e interdisciplinariamente suggestivo l'incontro fra musica e poesia, non possono essere paragonate, nell'impatto avuto, alla *Vita* dell'Alfieri. Ecco un altro, e molto più grande, settecentesco. Morto nel 1803, la sua *Vita* fu pubblicata postuma l'anno dopo, e alla domanda spesso ricorrente nella critica alfieriana se si tratti o no di un'opera d'arte non è mancata la risposta che è da considerarsi, infatti, il capolavoro del suo autore. "Il libro unico ed esemplare degli Italiani del Risorgimento" è detto da Fubini nel *Dizionario letterario Bompiani*. Ed è innegabile che abbia servito da modello educativo e patriottico per più di una generazione. Ha servito anche da modello letterario? L'autobiografo si prepara a scrivere la propria vita leggendo altre vite: "Modern literary autobiographers are indisputably aware of the fact that they are working within a genre", sostiene Stephen A. Shapiro in uno dei primi saggi del dibattito sull'autobiografia (422). L'affermazione andrebbe verificata per le autobiografie ottocentesche, limitandosi forse, in un primo tempo, alle introduzioni e premesse, dove con maggiore immediatezza si rivelano le intenzioni dell'autore. "Ho io scritto queste Memorie per vanità di parlare di me?" si chiede Silvio Pellico in apertura di *Le mie prigioni*. E diversa nel tono ma non nel tema suona la prima frase della *Vita* di Alfieri: "Il parlare, e molto più lo scrivere di se stesso, nasce senza alcun dubbio dal molto amor di se stesso". Totalmente sconosciuto a confronto di Pellico, l'umile Placido Cerri, nello scritto "Le tribolazioni di un insegnante di ginnasio", incluso da Alessandro D'ancona nel suo *Ricordi ed affetti*, riprende un altro dei temi dell'introduzione di Alfieri:

l'ossequio alla verità. "Nel narrare i fatti che seguono mi sono anzi tutto studiato di essere veridico", così si esprime il Cerri; mentre Alfieri, con maggiore penetrazione psicologica ed ironica autoconsapevolezza, dice: "Onde, se io non avrò forse il coraggio o l'indiscrezione di dir di me tutto il vero, non avrò certamente la viltà di dir cosa che vera non sia". E finalmente, la questione dello stile, stile piano, medio, appropriato alla quotidianità dell'argomento: "l'andamento della mia narrazione, che doveva procedere con la massima semplicità e senza fronzoli di nessuna sorte", si legge all'inizio delle *Memorie di un editore* di Gaspero Barbèra; ed in Alfieri: "Quanto poi allo stile, io penso di lasciar fare alla penna e di pochissimo lasciarlo scostarsi da quella triviale e spontanea naturalezza, con cui ho scritto quest'opera. . . ."

La scissione fra autore e opera può sembrare paradossale per lo studio di un genere che quasi per definizione confonde l'"io" dell'autore e quello del personaggio principale della costruzione verbale. E certo non si intende di proporre l'abbandono di radicate abitudini nella ricerca letteraria. Tutt'altro! Allo stato attuale degli studi quasi tutto rimane da fare: stabilire un panorama più completo e meglio articolato della letteratura memorialistica ottocentesca mediante il censimento e la classificazione di scritti autobiografici (narrazioni compiute di una vita, ma anche parziali di episodi scelti, o addirittura decentrate dalla figura dell'autore); leggere queste opere in maniera centripeta, imperniate su se stesse, cioè, sul fatto di appartenere ad un genere.

Columbia University

Opere Citate

- Alfieri Vittorio, *Vita scritta da esso*, a c. di Luigi Fassò, Asti, Casa d'Alfieri, 1951.
- Barbèra Gaspero, "Da *Memorie di un editore*" (1883), *Memorialisti dell'Ottocento*, t. 3, a c. di Carmelo Cappuccio, Milano-Napoli, Ricciardi, 1972.
- Calvino Italo, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1980⁹.
- Cappuccio Carmelo, "Introduzione", in *Memorialisti dell'Ottocento*, t. 2, a c. di Carmelo Cappuccio, Milano-Napoli, Ricciardi, 1958; t. 3, 1972.
- Cellini Mariano, "Da *Alcuni ricordi della sua vita*" (1878), in *Memorialisti dell'Ottocento*, t. 3, a c. di Carmelo Cappuccio, Milano-Napoli, Ricciardi, 1972.
- Croce Benedetto, "Letteratura garibaldina", *La letteratura della nuova Italia*, vol. 6, Bari, Laterza, 1974.
- D'Ancona Alessandro, "Da *Ricordi ed affetti*" (1902), in *Memorialisti dell'Ottocento*, t. 3, a c. di Carmelo Cappuccio, Milano-Napoli, Ricciardi, 1972.
- De Sanctis Francesco, "Memorie sull'Italia e specialmente sulla Toscana dal 1814 al 1840, di Giuseppe Montanelli" (1856), in *Saggi critici*, vol. 1, a c. di Luigi Russo, Bari, Laterza, 1972³.

- _____, "Settembrini e i suoi critici" (1869), in *Saggi critici*, vol. 2, a c. di Luigi Russo, Bari, Laterza, 1972³.
- Fubini Mario, "Vita di Alfieri", in *Dizionario letterario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature*, Milano, Bompiani, 1949.
- Guglielminetti Marziano, *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*, Torino, Einaudi, 1977.
- Mariani Gaetano, "Bozzettismo epico degli scrittori garibaldini", in *Antologia di scrittori garibaldini*, a c. di Gaetano Mariani, Bologna, Cappelli, 1960.
- Mazzoni Guido, "Le ricordanze di fede e d'azione", in *L'Ottocento*, Milano, Vallardi, 1956⁶.
- Nizzoli Amalia, "Da *Memorie sull'Egitto*" (1841), in *Memorialisti dell'Ottocento*, t. 3, a c. di Carmelo Cappuccio, Milano-Napoli, Ricciardi, 1972.
- Pagliani A. e A. P., *Catologo generale della libreria italiana (1847-1940)*, Milano, Associazione Italiana Editori, 1899-1958.
- Pampaloni Leonzio, "Memorialisti dell'Ottocento", in *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da Vittore Branca, Torino, UTET, 1973.
- Pellico Silvio, *Opere scelte*, a c. di Carlo Curto, Torino, UTET, 1954.
- Romagnoli Sergio, "Narratori e prosatori del Romanticismo: La prosa memorialistica", in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 1968.
- Shapiro Stephen A., "The Dark Continent of Literature: Autobiography", *Comparative Literature Studies* 5.4 (1968): 421-454.
- Trombatore Gaetano, "Introduzione", in *Memorialisti dell'Ottocento*, t. 1, a c. di Gaetano Trombatore, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953.

Paolo Briganti

La cerchia infuocata. Per una tipologia dell'autobiografia letteraria italiana del Novecento

0. Credo sia opportuno, per queste note prospettiche sull'autobiografia letteraria italiana del Novecento, ripartire esattamente da alcune conclusioni cui si pervenne lo scorso anno nell'assise di Bressanone sull'autobiografia.¹ Riprenderò dunque il discorso dalle riflessioni metodologiche di stretta funzionalità novecentesca cui potevano indurre contrastivamente, già al momento delle prime somme,² proprio le emergenze diacroniche ad amplissimo raggio di tutto il convegno: tener fermo cioè programmaticamente, per il secolo ventesimo, un punto di vista addirittura opposto rispetto alle direzioni seguite (e da seguirsi in genere) per lo studio dell'autobiografia dei secoli precedenti.

0.1. Come si presenta infatti il genere dell'autobiografia misurato sui tempi lunghi, anzi lunghissimi, della sua gestazione embrionale, della sua nascita, del suo sviluppo fino a noi? Il processo di individuazione dell'io-scrivente, a partire dalle minime tracce, incerte e indirette, dei più lontani reperti omerici (persino di là da ogni ragionevole dubbio residuale di questione omerica), può configurarsi come il lentissimo ma progressivo affiorare sulla pagina, quasi in trasparenza, della vita dello scrittore fino ad un primo fondamentale snodo in cui la vita stessa di chi scrive può essere promossa ad oggetto della narrazione. Da quello snodo in avanti si può cogliere lo sviluppo in senso proprio del genere autobiografico (o dei generi autobiografici): di tale varia tipologia conviene tener presente tutte le sfumature, le mediazioni e gli intrecci con altri generi letterari più o meno limitrofi, in un'ottica di larghissima collazione, con l'intento di accogliere ogni documento che possa "sentire" in qualche modo di seme autobiografico.

0.2. Ma, a un certo punto, la proliferazione di quel seme autobiografico si fa tanto ampia e subdolamente invadente (per intenderci, tipo "invasione degli ultracorpi"³) che il rischio di uno studio onnicomprensivo di tutti gli spunti autobiografici (palesi o criptici) nell'opera letteraria rischia di sovrapporsi allo studio *tout court* della letteratura, o poco meno.⁴ Quale sia esattamente questo "punto", questo nuovo snodo, non sarà il caso qui di determinare, né credo d'altra parte sia davvero determinabile in modo puntiforme.

Mi pare tuttavia evidente che già per i territori di primo Novecento la strategia dell'indagine sulle scritture autobiografiche deve, in un certo senso, invertire la rotta: in luogo della più ampia accoglienza, non solo di ogni materiale ed aspetto autobiografico palese, ma anche delle recondite e involontarie infiltrazioni del

tessuto autobiografico nelle diverse trame del letterario, si dovrà predisporre—pena una sorta di confusione ottica in cui un po' tutti i prodotti letterari rischiano di apparire ugualmente intrisi d'una medesima poltiglia autobiografica—una griglia selettiva che separi anzitutto l'autobiografia come genere a sé dalle forme spurie, che la divida dunque e distingua dalle manifestazioni sospette e opinabili dell'autobiografia indiretta, implicita, approssimativa.

0.3. Naturalmente per poter apprestare una griglia siffatta bisognerebbe aver chiaro prima il modello dell'"autobiografia come genere". Il che comporterebbe la preliminare soluzione di qualche problema teorico un po' imbarazzante—a partire dal dubbio radicale sulla liceità di una definizione di "genere" per l'autobiografia⁵—, e, in certo qual modo, avvolto su se stesso come il proverbiale serpente che si morde la coda: affinché il modello fosse pertinente bisognerebbe costruirlo infatti sulla base di quei campioni che andrebbero collazionati sulla scorta appunto di quel modello. Ma, operativamente, credo si possa optare per una ragionevole prassi che, partendo da un modello assai generico e approssimativo, preveda poi aggiustamenti e correzioni progressive del modello stesso alla luce delle successive risultanze analitiche.

Attuata dunque un'operativa *epoché*, si può benissimo utilizzare all'inizio un criterio semplificante di evidenza, una sorta di forse non dimostrabile ma certo efficiente "competenza comune" secondo la quale un testo letterario è o *non* è avvertito, dal lettore, come peculiarmente investito di una volontà di costruzione globale ed esplicita da autobiografia; una generica competenza, insomma, in base alla quale il lettore—un comune lettore—riconosce una determinata opera letteraria come "autobiografia" se corrisponde ad una ragionevole (starei per dire: naturale) definizione di *racconto completo dell'esistenza di un individuo scritto da quel medesimo individuo*.

1. Proviamo, saltando le cronologie, a scegliere quale *starting point* un singolare libro inglobante nella propria preistoria anche le sollecitazioni di un editore statunitense: penso alle *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele D'Annunzio tentato di morire*. Le cose certo, con un testo siffatto, non si semplificano, ma l'oggetto è tale da poter servire anche da tavola di esercitazione sull'autobiografia novecentesca.

1.1. D'Annunzio firmava nel novembre del 1929 un accordo con cui cedeva all'editore americano John Holroyd Reece (e non per una bazzecola: un milione di lire italiane—del '29, naturalmente) "la proprietà assoluta e perpetua del suo libro di *Memorie* (Memoires)" (cfr. Gibellini, *Introduzione X*). Libro ancora da scriversi, beninteso, e previsto allora per la primavera del '30; in realtà portato a compimento solo alcuni anni dopo (1934), essendo anche caduto nel frattempo quell'accordo col Reece (il quale poi sarà ricordato con aperto disprezzo dal Vate immaginifico come l'"Americano gastronomo" (*ibid.*)).

Aneddotica a parte, è interessante qualche rilievo delle more gestative entro cui, dal tradizionale ma generico *Memorie* o *Mémoires*, il titolo del libro

passa—secondo una testimonianza epistolare (1930)—a “*Favola breve della mia vita lunga* (short story [or fable] of my long life)” (*ibid.*). L’accordo era poi già da un pezzo fallito (fin dal 1931) e il libro uscito da Mondadori col nuovo chilometrico titolo delle *Cento e cento . . . ecc.*, quando D’Annunzio scriverà (1936) retrospettivamente che era stato

. . . perfin disposto a scrivere non la stolta Biografia ma—in raffinatissimo stile—la favola breve della mia vita lunga. The short fable of a too long life. (*ibid.*)

“Favola breve”, “short story”, “short fable” erano evidentemente commisurate ad una lunghezza—giudicata, o giudicabile, eccessiva (“too long”)—dell’esistenza; non certo alle già molte pagine progettate fin dall’accordo col Reece,⁶ divenute poi quattro volte cento nel titolo ma circa seicento effettive nella princeps del *Segreto*; pronte addirittura ad una serializzazione con il progetto (rimasto tale) delle Altre quattrocento pagine del *Libro segreto*. . . .

I riscontri quantitativi possono in realtà già mettere in sospetto circa la struttura compositiva del *Libro segreto*: struttura “aperta” evidentemente, fondata sull’aggregazione e sull’accumulazione, fuori dai binari guida dell’evenemenzialità esistenziale. Lo stesso D’Annunzio del resto affermava (secondo una testimonianza epistolare del ’33) che la «*Favola breve della mia vita lunga*» doveva risultare «sciolta dall’errore del tempo e dello spazio», «conversa in una somma di esplorazioni e di introspezioni» (cfr. Gibellini, *Introduzione XI*).

Il libro si colloca infatti “come ai confini di uno spazio che si sgretola, che non riesce più a ordinarsi”; è Ezio Raimondi ad osservarlo (43) con estrema lucidità, nel momento stesso in cui definisce la tensione e insieme lo scacco del *Libro segreto*:

Il sogno di un’autobiografia disancorata dal tempo narrativo, per cui vita e letteratura potessero comporsi nell’ordine ultimo di una allucinazione lirica, si perdeva in una materia porosa e discontinua senza attingere la durata di una “recherche”.

La stessa finzione interna dello sdoppiamento dell’autore nel personaggio prefatore del *Segreto*—Angelo Cocles, il “nunzio” “cieco”—ri-assume e condensa, in un solo periodo sintattico dell’*Avvertimento*, elementi della “preistoria” del libro e definizioni della sua peculiare natura:

Stampo le cento e cento e cento e cento pagine del ‘Libro segreto’ a me donate in punto di morte. a dispregio delle tante biografie più o meno recenti, [Gabriele d’Annunzio] da un de’ tanti sollecitatori americani accettò—per il piacere di dar fondo alla disordinata somma—accettò di scrivere la sua autobiografia senza date e senza episodii sotto il titolo

'Favola breve d'una vita lunga'. penso che questo volume respiri e soffra nel medesimo spazio spirituale che non sa regioni non lontananze non orizzonti non limiti. (7)

1.2. Ora, la definizione di "autobiografia senza date e senza episodi" rende certamente l'oltranza frammentistica, la chiave d'orchestrazione musicale-rapsodica, la riflessione in assenza di peso narrativo di gran parte del *Libro segreto*, e precisamente della sua seconda porzione, materialmente la più cospicua, che va sotto il titolo di *Regimen hinc animi*; ma non corrisponde certo altrettanto bene al tenore della prima porzione—assai più breve (meno di un quarto del *Regimen*)—che si iscrive sotto la triplice formula di *Via crucis / Via necis / Via nubis*, dove, al contrario, episodi e date si rintracciano senza alcuna fatica.

Non è qui il caso di addentrarsi in un'analisi ravvicinata, ma anche solo a prima lettura appare evidente che *Via crucis* è la porzione del *Segreto* che, contrariamente alla cifra globale autorizzata dalle parole dell'*Avvertimento*, meno si discosta dai parametri tradizionali e "naturali" non solo della narrazione autobiografica ma della narrazione in genere, fondata appunto, "normalmente", su un ordito spazio-temporale tramato di episodi. Dall'esordio, che coincide con la nascita ("Nel nascere io fui come imbavagliato dalla morte; sicché non diedi un grido", 11), all'esodo, che riproduce l'ultimo gesto del poeta un attimo prima del tentato suicidio ("Diritto in piedi io studio l'attitudine favorevole a salvarmi le mani nello schianto. / ... / Getto queste carte dietro l'omero come il mio niente alla notte", 60), D'Annunzio trascoglie ed allinea cronologicamente una serie di eventi della propria esistenza collegati dal filo simbolico di un'impronta di morte.

Il "canone" è persin reso esplicito talora attraverso la diretta confessione dell'autore ("Son tentato di chiamare studii della morte questi eventi della mia fanciullezza ...", 27), sicché appare perfettamente calzante la definizione della *Via crucis* come di una "agiografia in negativo". È Gibellini a proporla (*Introduzione XIII*) in un illuminante scorcio critico—che è necessario rileggere quasi per intero—dedicato al primo segmento del *Libro segreto*:

. . . Per questa via D'Annunzio costruisce la *Via crucis*: non il *flash back* memoriale, non il corto circuito tra presente e passato subitaneamente acceso dall'*intermittance du coeur*, ma una «favola breve» tessuta sul filo di una disposizione affatto lineare e cronologicamente piana degli eventi, nell'identità di intreccio e *fabula*. Linearità tuttavia segmentata, tracciata su una serie di dettagli epifanici in cui si definisce il vettore unificante della vicenda: la tentazione mortale. Gli undici episodi della *Via crucis* emergono come picchi in un deserto: solo i particolari rivelatori affiorano, relegando il resto—inessenziale alla tesi—a vuoto, insignificanza, intervallo. Come in un'agiografia i segni premonitori della vocazione a un eccezionale destino si manifestano dalla nascita: il nodo mortale che minaccia il nascente ha il sapore di un presagio e di un sigillo; come in un'agiografia quei segni arricchiscono di significazione episodi apparentemente marginali,

orientandoli con crescente consapevolezza alla mèta deliberata del suicidio. Agiografia sì, ma in negativo, la *Via crucis* rappresenta e disegna, all'imprevista insegna della tentazione della morte, "il libro dell'altra sua vita", "l'altro suo cuore".

1.3. Merita particolare attenzione quella prima parte del congegno che presiede al meccanismo narrativo del *Libro segreto*; intendo la finzione del "doppio" io (Angelo Cocles e Gabriele D'Annunzio) incernierato testualmente in due date: "In Asolo, il Cinque maggio 1935" al piede dell'*Avvertimento* di Cocles (7); "13 agosto 1922" alla fine della *Via crucis* (60). Ma già con quest'ultima data—sia pur incompleta dell'anno—s'apripa l'*Avvertimento*

La sera del dì tredici d'agosto, dopo l'arringa improvvisa agli "uomini milanesi", io giungevo da Asolo al Vittoriale degli Italiani: ed ero subito introdotto nell'Officina di Gabriele d'Annunzio. . . . (3)

a segnare il tentativo di suicidio; e poi una cronologia persino minuziosa dei fatti immediatamente susseguenti quel tentativo ("due ore dopo" (5), "il 17 agosto" (6), "Il 23 agosto" (6)), ed un ragguaglio in chiusura a colmare lo iato fra quegli eventi e la pubblicazione del *Segreto* ("Avendo custodito per tredici anni le viventi pagine . . .", 6). E, d'altro canto, è nell'ultimo scorcio della *Via crucis* (59) che si chiude il cerchio lasciato aperto da Angelo Cocles con l'allusione all'"arringa improvvisa agli 'uomini milanesi'":

Or è dieci giorni, la sera del 3 agosto, riparlai per l'ultima volta dalla ringhiera dopo la gesta di Ronchi: agli "uomini milanesi" agli uomini.

Si tratta dunque di una struttura circolare, inequivocabilmente conclusa; fortemente circoscritta e circostanziata soprattutto in vista del gesto finale risolutore che segnerebbe—dovrebbe segnare—la fine della parola: «È venuta in me l'ora del silenzio: tempus tacendi» (59). In sostanza il tempo fittizio della scrittura della *Via crucis* . . . è anticipato ad immediato ridosso dell'evento "chiave" del 1922, mentre in realtà il *Segreto* viene confezionato nella prima metà degli anni Trenta: tale retrodatazione è la finzione che permette poi a D'Annunzio (il quale può riattualizzare nel *Regimen* anche i frammenti accumulatisi con gli anni nella sua officina) di scavalcare il «tempus tacendi» pur continuando ad affermare quale estremo atto di una drastica volizione—anzi, proprio interpretandolo in tal modo ufficialmente—quel già lontano e oscuro episodio della propria vita. Egli così sembra parlarci, dopo siffatta "conversione"⁷ (che, in linea con la particolare specie di "agiografia", sarà da intendersi anch'essa «in negativo»), come da un altro luogo, da una regione atemporale. In tali climi si giustifica appieno anche, evidentemente, il fatto che la successiva porzione del *Libro segreto*, il *Regimen* appunto, in quanto autobiografia di quell'"altra sua vita", sia composta "senza date e senza episodi".

Mi pare insomma che il *Libro segreto* riveli alcune antitesi, sia nei presupposti sia nelle strutture, di per sé significative; antitesi che potremmo da ultimo anche tentare di schematizzare ripercorrendo a ritroso il cammino fatto fin qui. L'*Avvertimento* del "replicante"-spalla Angelo Cocles, che pure immette in fatti autentici della vita di Gabriele D'Annunzio, è uno stratagemma narrativo, un inserto fittizio. *Via crucis* . . . si offre invece quale elaborazione autobiografica "firmata", "autentica", di D'Annunzio; viene tuttavia retrodatata perché in essa possa chiudersi il cerchio della finzione narrativa della "cornice". *Via crucis*, scrittura autobiografica cronologicamente e narrativamente ben tramata, garantisce infine la tenuta del dilatato, frammentistico, antinarrativo *Regimen*, rivelandosi vero e proprio cardine per l'articolazione funzionale di un complesso magmatico narrativamente dispersivo e incoerente.

La giustapposizione di due corpi asimmetrici per dimensioni e forma—*Via crucis* e *Regimen* appunto—si rivela allora in realtà squilibrio funzionale al tentativo di costruire un'autobiografia svincolata dai parametri temporali ed evenemenziali. Una costruzione siffatta risponde certo soprattutto al dichiarato rifiuto di una "stolta biografia" e alla repulsione-accettazione di "brutali" sollecitazioni mercantili; e, contemporaneamente, pare corrispondere anche, a specchio, al noto rapporto-scambio tra letteratura e vita propugnato da D'Annunzio;⁸ mentre permette in qualche modo all'autore di svolgere in termini di consapevole scelta "frammentistica" anche quel suo tessuto letterario meditativo tendenzialmente solo "frammentario".

Si può dire dunque che D'Annunzio confezioni questa sua opera, innegabilmente autobiografica, giustapponendo e mischiando deliberatamente elementi antitetici, o quantomeno eterogenei, forse proprio con l'intenzione di produrre un'opera del tutto nuova e totalizzante: un'autobiografia che possa svincolarsi dalle stesse leggi "naturali" dell'autobiografia; che possa praticare scopertamente persino gli artifici della finzione romanzesca, senza per questo dover rinunciare minimamente al postulato della "veridicità", affidandosi anzi ai paradigmi di una superiore "verità"—requisito fondamentale appunto per evitare la deperibilità di una "stolta biografia"—una verità fissata nella cristallina auto-referenzialità di una scrittura fuori del tempo, consegnata all'imponderale meccanismo perpetuo di un'autobiografia senza limiti.

2. Facciamo un passo indietro per dare un'occhiata alla situazione dell'autobiografia letteraria nel primo scorcio del Novecento: Vociani e immediati dintorni. Prima di stringere sull'"autobiografia" non si può fare a meno di rilevare, a quell'altezza, la dilatazione abnorme dell'"autobiografismo". Ciò significa dover fare i conti con diversi tipi di "scritture autobiografiche" che, pur non essendo propriamente autobiografie, o pur non essendolo con sicurezza dirimente, intrattengono con il genere specifico rapporti (contatti e implicazioni) da valutarsi con molta attenzione: certi tratti comuni insieme ad alcune peculiarità contrastive possono permetterci da un lato di restringere progressivamente le maglie critiche entro cui far emergere l'autobiografia in

senso stretto, dall'altro di individuare le eventuali mutazioni tipologiche del genere.

2.1. Prendiamo l'*Esame di coscienza di un letterato* di Renato Serra. Il tono e la natura di questa breve opera sono quelli dello scandaglio autoriflessivo in una dimensione fra saggio e confessione: si tratta senza alcun dubbio di un fondamentale esempio autobiografico, in cui la meditazione su un passato recente, la percezione acuta del tempo trascorso (che continua a scorrere avvertibilmente persino nello svolgersi della narrazione), e il palesarsi delle modificazioni interiori permettono di individuare una quota precisa, appunto da "esame di coscienza", della scrittura autobiografica. Vi si rintracciano insomma—ed un'analisi ravvicinata potrebbe confermarlo—la "durata" e il "movimento", richiesti minimalmente da Starobinski in opposizione al genere contiguo o sottogenere dell'"autoritratto" (204).

È chiaro invece che in quello scorcio esistenziale non può apparire intero il "tracciato di una vita" (*ibid.*), se non nel senso metaforico per cui quel frammento di esistenza, come fornisce la svolta decisiva al proprio futuro, risulta anche di capitale importanza per fornire un senso nuovo al proprio passato. Un'autobiografia, insomma, essenzializzata alla svolta, al momento di rottura, alla "conversione" magari. Restiamo nel dubbio se si tratti propriamente di una strutturale compressione deformante dell'autobiografia, o solo della rinuncia a scrivere una completa autobiografia per puntare tutto sul "capitolo" saliente, quello che investe la decisione ultima dall'autobiografo e che deborda nel presente della scrittura quasi senza soluzione di continuità.

2.2. Un diverso campione di quell'universale autobiografismo che permeava di sé un po' tutte le espressioni letterarie del tempo è *Il peccato* di Giovanni Boine, opera ulteriormente decentrata rispetto all'autobiografia "tradizionale". Qui infatti la problematicità definitoria investe anzitutto il cosiddetto «patto» di lettura teorizzato da Lejeune: "autobiografico" o "romanzesco"?

L'impossibilità di appurare, dall'interno del testo, l'identità fra narratore e protagonista dovrebbe farci propendere abbastanza automaticamente per il «patto romanzesco», e per la lettura del *Peccato* come di un "normale" racconto lungo: *fiction* letteraria dunque, anzi ennesima variazione di un *topos* narrativo di collaudato impiego, quello dell'avventura amorosa all'ombra del convento. E tuttavia, proprio sulla scorta del parametro del "lettore" introdotto da Lejeune, ci sarebbe da chiedersi oggi—storicizzando, invece di attualizzare—se quella situazione di conclamato autobiografismo non spingesse di per sé, allora, il lettore coevo del *Peccato* ad intendere il racconto appunto come la trascrizione di un'esperienza vissuta, come una *tranche autobiographique*⁹ del tutto simile alle molte altre scritture notoriamente autobiografiche dei Vociani in genere, i quali potevano contare—diciamo "per fama" di gruppo—su una sorta di patto autobiografico complessivo, che li esimesse in un certo senso dall'esibizione contestuale reiterata delle "certificazioni" autobiografiche.

Quale che sia la risposta a tale interrogativo, resta poi il problema dell'“estensione” esistenziale. Anche questo protagonista, le cui vicende ci sono raccontate in terza persona (ma con molte vibrazioni parentetiche di discorso-pensiero rivissuto: troppo “vissuto” perché la voce del narratore possa risultare quella asettica di un estraneo), è colto essenzialmente—proprio come l'“io” esplicito dell'*Esame di coscienza*—nel momento della crisi esistenziale che lo porta ad una scelta di rottura col proprio passato, con la tradizione, con le convenzioni. Il protagonista viene abbandonato alla fine, dal narratore, nella sua più acuta fase di sradicamento: in quello stesso momento il tempo narrativo si converte improvvisamente nei tempi del presente (contro il passato usato fin lì), ed il protagonista è direttamente apostrofato dal narratore con un altrettanto improvviso e sorprendente “tu”. Non è così che l'autobiografo usa talora parlare d'un tratto a se stesso come ad uno scoperto *alter ego* uscendo temporaneamente da sé, sfilandosi dalla propria pelle, per vedersi “da fuori”? Tale rilievo sarà da registrare almeno come una non casuale coincidenza modulare all'incrocio dei generi narrativi limitrofi del romanzo e dell'autobiografia.¹⁰

Nei confronti di questi due generi *Il peccato* si rivela alla fine, dopo tutto ciò, opera di collocazione tutt'altro che pacifica; ancorché, per il lettore odierno, risultino di gran lunga prevalenti—come s'è detto—le probabilità del “patto romanzesco” su quello “autobiografico”. In via subordinata poi—qualora cioè lo si voglia considerare in quanto pur v'è d'autobiografico—, sarebbe comunque assai arduo proporre la nuda definizione di “autobiografia”.

2.3. Se volessimo guardar le cose dall'altro versante, come studiosi cioè e fautori del romanzo novecentesco, potremmo riascoltare Giacomo Debenedetti, che in codesti dintorni vedeva i più tenaci impacci, le più gravi remore alla via del romanzo proprio nella dominante autobiografica dei Vociani.¹¹ Egli citava (48) le affermazioni di Prezzolini circa l'“intenso desiderio” della “verità” che portava i collaboratori della testata fiorentina a coltivare l'“autobiografia” (in senso ampio), e si scandalizzava vivamente per formulazioni come: “Dove si può trovare maggiore verità nell'arte, se non raccontando se stessi?”¹²

Gli esempi del genere, più o meno espliciti, sarebbero moltiplicabili. A noi basta aggiungere questa secca e cruciale dichiarazione di Piero Jahier all'altezza del 1912 (*La salute*): “La nostra arte è autobiografia”. Si badi: Jahier non scriveva “La nostra arte è *autobiografica*”, con cui avrebbe segnalato un generico autobiografismo; e neppure “La nostra arte è *l'* autobiografia”, con cui avrebbe indicato con esattezza un genere. Egli intendeva evidentemente esprimere qualcosa di più rispetto al genere, e di più preciso rispetto al generico: che cioè la scrittura di sé occupava totalmente lo spazio dedicabile all'arte. L'arte entrava nel vissuto, e dalla vita dipendeva a tal punto da essere concepita esclusivamente come autobiografia. Si attuava così anche un'inversione polare nel binomio estetizzante *arte/vita*: Jahier rovesciava la comparazione dannunziana, *la vita come l'arte*, e proponeva invece *l'arte come la vita*. Invertendo l'ordine, in questo caso, il risultato dovrebbe cambiare.

2.4. Non si dirà che le cose stessero proprio in questi precisi termini per tutti i Vociani; ma è certo che tutti i Vociani, con modulazioni proprie, coltivavano all'incirca lo stesso prodotto di forte intersezione esistenziale, in cui dunque la possibilità definitoria del "patto" (romanzesco o autobiografico) appare in perenne bilico, e la decisione del lettore circa il genere destinata quasi costituzionalmente a fallire (si dovrà—se è possibile—parlare di un genere a sé, tutto vociano, di una letteratura senza generi). Lo si è già visto con i due esempi in certo qual modo divaricati di Serra e di Boine; lo si può confermare un po' con tutta la produzione legata a quei climi.

Un significativo campione in questo senso può essere quel *Cuore adolescente* di Giani Stuparich ripresentato recentemente insieme ad un altro testo dello stesso autore. *Cuore adolescente*—evidentemente incompiuto e di non esplicita datazione quanto a composizione¹³—narra in terza persona, in otto brevi capitoli, alcuni scorci adolescenziali di un ragazzino, Toio, dai nove ai quattordici anni circa, intersecati con le vicende politiche della Trieste di inizio del secolo: una precisa data iniziale, 29 luglio 1900 (che è addirittura il titolo del primo capitolo, e si riferisce naturalmente all'uccisione, per mano dell'anarchico Bresci, di Umberto I, re d'Italia), e l'età subito dichiarata del giovane protagonista ("un ragazzo di nove anni") fanno sì che, incrociando le cronologie del libro con quelle anagrafiche del triestino Stuparich, il piccolo Toio possa venir sovrapposto perfettamente all'autore, il quale, essendo nato nel 1891, risulta coetaneo di Toio (di cui è anche, ovviamente, concittadino). Difficile negare a tali sovrapposizioni la valenza di una figura autobiografica, anche se nessun dato interno al libro ci permette davvero di istituire una precisa esplicita coincidenza.

Proprio a questa difficoltà hanno evidentemente voluto ovviare i curatori della recente edizione, che si presenta globalmente come un libro di composite memorie, con un "ricordo" di Stuparich vergato dalla figlia ad "introduzione" dei due testi in sequenza: *Cuore adolescente* appunto, e *Trieste nei miei ricordi* la cui diversa natura autobiografico-memorialistica è in sé palese. In tali condizioni il lettore è spinto, implicitamente ma automaticamente, alla lettura autobiografica anche di un testo che invece (pur fuori ormai dalle cronologie della *Voce*) presenterebbe un bilico assai più delicato, proprio tipicamente vociano, fra creazione e vissuto, cui solo la quarta di copertina pare residualmente, e un po' ambigualmente, alludere—sommerso però da tutta la confezione memorialisticamente rassicurante—laddove invoca per la genesi di *Cuore adolescente* il "bisogno di 'fissare se stesso in un altro per gli altri'".

La cosa sarebbe del resto di scarso interesse se non toccasse in realtà la problematicità costituzionale del genere "autobiografia" a certe latitudini novecentesche, e se non confermasse insieme, *ad abundantiam*, la liceità dell'assunto teorico-pratico di Lejeune circa la prospettiva "astorica" del lettore di fronte all'oggetto testuale, per cui alla fine persino la confezione esterna del libro risulta determinante ai fini del rapporto fiduciario fra il libro e il lettore.

2.5. Sostanzialmente estranea all'autobiografia vociana, o comunque secondaria, risulta la preoccupazione di raccolta e documentazione dei fatti in funzione memorialistica o testimoniale; mentre il carattere dominante appare l'intento di ri-costruzione morale, "metafisica", della personalità, del carattere, dell'individuo: insomma prevalente in genere risulta il «bisogno di fissare se stesso» in una figura, diretta o indiretta, dell'"io" con intenti autoconoscitivi; non altrettanto costante invece, ma—se presente—con valore contrastivo, l'aspetto testimoniale ("per gli altri").

Un uomo finito di Papini e *Ragazzo* di Jahier si prestano ad esemplificare oppositivamente due tipi di autobiografia (entrambe di vociani più o meno trentenni) reciprocamente pressoché polari.¹⁴ Allo statuto stabile in prima persona dell'esplicita autobiografia di Papini fa riscontro lo statuto misto di terza e prima persona in quella più "velata" di Jahier; a fronte di una costruzione compiuta, cronologicamente lineare e "tutta prosa" (dunque meno vociana) sta una costruzione frammentistica, a tessere scomposte, con inserzioni, tensioni e sconfinamenti poetici; di contro ad un esplicito progetto di ulteriore rilancio di sé nel futuro sta il senso della separazione dal proprio passato e lo sconcerto di un'immedicabile lacerazione.

È qui il caso di specificare il grado d'appartenenza delle due opere al genere "autobiografia". Mentre quella di Papini istituisce col lettore inequivocabilmente un patto autobiografico e si presenta per di più strutturalmente come un'autobiografia nel senso abbastanza tradizionale del genere; quella di Jahier è classificabile solo assai problematicamente come "autobiografia", sia per il bilico protrato fra patto romanzesco e patto autobiografico, sia per la tecnica frammentistica che essenzializza le tappe narrative agli snodi cruciali del vissuto.

Da ultimo si potrebbe anche osservare come lo stesso D'Annunzio, dopo una ventina d'anni da tutte queste scritture autobiografiche, abbia potuto far tesoro per il *Libro segreto* di una vasta gamma di "esecuzioni" novecentesche entro la manipolazione letteraria del vissuto: una gamma che poteva offrirgli tecniche e *tòpoi* esemplari anche a prescindere da altre esperienze del passato o fuori dalla penisola, come la frattura pressoché mortale del tormento interiore, la tensione rivendicativa, la scrittura che sfocia in un presente meditativo tendenzialmente illimitato e quindi senza fine (oltreché senza più date), la riduzione ricognitiva agli episodi chiave, la forte intensificazione lirica. Il che non significa certo né parlare banalmente di modelli, né tantomeno istituire delle parentele stilistiche (fra l'altro altamente improbabili per gli esempi addotti); ma segnalare semmai che, all'altezza del *Segreto*, D'Annunzio poteva già contare su vari campioni novecenteschi di non «stolta» autobiografia, vergati appunto "a chiarezza di sé", frutto in gran parte dello scandaglio sperimentale dei Vociani o dei loro compagni di strada.

2.6. In genere i Vociani prolungarono la tenace vocazione autobiografica ben oltre i limiti cronologici della rivista,¹⁵ magari con diverso grado di fedeltà ai principi costitutivi della scrittura sperimentale. Soffici, autore agli anni cruciali

di significative scritture autobiografiche (con diversi gradi di autobiografismo, ma comunque nessuna da considerarsi autobiografia in senso stretto)—dall'*Ignoto toscano* (1909) al *Lemmonio Boreo* (1912)— si impegna negli anni Cinquanta in una ponderosa opera memorialistica in quattro parti (ed "epoche")¹⁶ dal sottotitolo complessivo di *Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, che ci offre una minuziosa serie di ricordi piuttosto "fiacchi"—come osserva ora Guglielminetti (*Biografia ed autobiografia*: 883)—entro la cui congerie dispersivamente aneddotica risulta assai arduo invero il riconoscimento delle linee del preannunciato "autoritratto".

Di contro, un vociano per modo di dire come Enrico Pea pare avere assimilato incorruttibilmente (ma è forse ancor più un fatto "costituzionale") la lezione disgregativo-frammentistica tanto nel versante narrativo quanto in quello dell'autobiografia: basti pensare a quella sua straordinaria *Vita in Egitto* costruita tutta (e non si tratta di un'opericciola di poche paginette) per aggregazioni analogiche e rapsodiche. Con Pea poi—sia detto sveltamente ma non tanto incidentalmente—il rapporto fra narrativa cosiddetta creativa e narrato autobiografico è forse uno dei più complessi e problematicamente delicati del Novecento.¹⁷

2.7. Viene da chiedersi se i lineamenti tipici dell'autobiografia dei Vociani—oltreché dispersi in prossimità dei generi o sottogeneri di confine, circoscrivibili induttivamente entro l'area definita da estremi tipologici polari, o addirittura recuperabili eventualmente oltre i limiti storico-letterari specifici—si possano individuare concretamente realizzati all'interno di un'autobiografia appunto peculiarmente, "centralmente" vociana. Se la domanda è lecita, la risposta più convincente è certo affidabile a *Il mio Carso* di Scipio Slataper.

Scritta fra il 1910 e il 1912, l'opera—fra l'altro assai precoce relativamente all'età dell'autore (Slataper era nato infatti nel 1888)—può essere collocata proprio all'incrocio di tutte le coordinate storico-tipologiche del genere autobiografia e della "poetica d'epoca": vi si rintracciano cioè tanto le caratteristiche che permettono di percepire *Il mio Carso* come un'autobiografia in senso proprio e senza forzature, quanto le peculiarità che la fanno anche riconoscere inequivocabilmente come prodotto vociano.

Anzitutto il normale flusso cronologico "in avanti" è garantito dall'effettivo procedere "globale" della *fabula* dai primi ricordi d'infanzia al *nunc* finale della scrittura, col riconoscimento del percorso "educativo" compiuto dal protagonista;¹⁸ ma nello stesso tempo si verificano costantemente minute infrazioni alla linearità evenemenziale degli episodi e alla tenuta rigorosa dei nessi causali: il filo del prima e del dopo, della causa e dell'effetto è spesso interrotto o indebolito, tanto da apparire ricostruibile spesso solo alla fine di lunghi segmenti narrativi, in qualche caso solo alla fine dell'intero tracciato. Ciò si verifica sia negli snodi narrativi più marcati, sia nel passaggio da un periodo all'altro.

Un esempio macroscopico di intreccio “ad indirivieni”—anche se qui solo potenziale in quanto limitato alla dichiarazione metaletteraria d'intenti—è l'attacco della seconda parte (delle tre in cui è suddivisa l'opera), dopo che l'autobiografo ha già parlato di Trieste e del Carso:

Eh, ma in città, prima ancora di andar lassù in carso, io mi annoiai molto. Ora ci penso; e vorrei raccontarvi dei miei anni di scuola, dei miei cari condiscepoli, delle prime persone che conobbi; ma non m'interessa abbastanza. Vi scriverei lunghe pagine seccanti. Invece è bello raccontare godendo delle proprie avventure e dei sogni. Io mi diverto pensando alla mia vita. (61)

Ma la peculiare prassi memoriale di quest'opera è ancor meglio rappresentata dalla successione—che potremmo definire “per richiamo tematico proliferante”—dei diversi “argomenti”, collocati in modo apparentemente casuale e caotico entro un medesimo quadro narrativo attraverso *intermittances* e deviazioni continue che permettono il passaggio da una “situazione” all'altra ed anche da un ricordo puntuale ad una dimensione iterativa, o viceversa. Eccone alcuni esempi tratti tutti dalla prima parte:

Ma allora essa [la nonna] non m'interessava. Io filavo in campagna a giocare con gli alberi.

Il nostro giardino era pieno d'alberi. C'era un ipocastano rosso. . . .

. . .

E c'era anche, accosto al muro della strada, un tasso baccata. . . Aveva, al terzo piano, due rami come un letto, e lì dormivo qualche dopopranzo; oppure contemplavo tronificante la mularia stradiola che faceva a ruffa di sotto per agguantare le bacche rosse che buttavo giù da signore. . . .

...

La mularia! Fecero la guerra a terribili sassate. . . Li sentimmo urlare, correre, massacrarsi. Erano italiani e negri. . . .

. . .

Io vidi tutta la guerra abissina su una grande carta geografica che babbo aveva inchiodato nella nostra camera. . . . Ero molto contento che gl'italiani vincessero. Credo d'aver pregato per loro.

Allora credevo in Dio e pregavo ogni sera. . . . E pregavo per la mia bella Italia. . . . La nostra Italia era di là, oltre il mare. Invece qui, mamma chiudeva le persiane alla vigilia della festa dell'imperatore, perché noi non s'illuminava le finestre e si temeva qualche sassata.

Ma l'Italia vincerà e ci verrà a liberare.

(32-34)

Il giorno che arrivai arrivò pure ... la nipote del padron di casa. Ucio la guardava, un po' commosso, fra i viticci del capannuccio.

Bella è la vendemmia. Oltre i vignali vanno grida e risate. . . . (38)

. . . E così a me il padron di casa voleva molto bene e mi condusse spesso a caccia.

Perché avevo un terribile mal di capo. Ero cresciuto troppo presto, e letto e studiato troppo nella convalescenza del tifo. Mi condussero da un dottore che mi visitò tutto, poi si levò gli occhiali e mi guardò fisso negli occhi.

. . .

Ma questo si dice a cose finite. In realtà io ero ammalato sul serio di anemia cerebrale e vissi per sei mesi continuamente in carso. Fu allora che scopersi per la prima volta il mio carso.

Mi conosceva la terra su cui dormivo le mie notti profonde. . . . (45-46)

Il "discorso" di quest'opera ha poi un impianto decisamente in linea con le normali modalità dell'autobiografia per quanto riguarda l'intero statuto pronominale. Non soltanto infatti utilizza la prima persona narrativa in cui può unificarsi pacificamente l'indispensabile triade dell'"autore narratore personaggio", ma sfrutta anche, fin dall'*incipit*, il rapporto fra tale "io" e il "voi" dei destinatari espliciti e privilegiati dell'opera, gli amici fiorentini,¹⁹ dai quali l'autore prende programmaticamente le distanze pur dichiarandosi—quasi strumentalmente—loro "fratello":

Vorrei dirvi: Sono nato in carso, in una casupola col tetto di paglia annerita dalla piovra e dal fumo. . . .

Vorrei dirvi: Sono nato in Croazia, nella grande foresta di roveri. . . .

Vorrei dirvi: Sono nato nella pianura morava e corrovo come una lepre per i lunghi solchi, levando le cornacchie crocidanti. . . .

Vorrei ingannarvi, ma non mi credereste. Voi siete scaltri e sagaci. Voi capireste subito che sono un povero italiano che cerca d'imbarbarire le sue solitarie preoccupazioni. È meglio ch'io confessi d'esservi fratello, anche se talvolta io vi guardi trasognato e lontano e mi senta timido davanti alla vostra coltura e ai vostri ragionamenti. Io ho, forse, paura di voi. . . . Penso avidamente al sole sui colli, e alla prosperosa libertà; ai veri amici miei che m'amano e mi riconoscono in una stretta di mano, in una risata calma e piena. Essi sono sani e buoni. (31)

Saltato così il *topos* della nascita con una triplicazione ottativa subito smentita,²⁰ Slataper può dunque far riaffiorare, nei modi apparentemente divergenti di cui s'è detto, il proprio passato, in un percorso che lo induce gradualmente a riconoscere la propria individualità nelle sedimentazioni mnemoniche

dell'infanzia, nelle crisi dell'adolescenza, nel dolore annichilente del suicidio della donna amata; un percorso che lo porta da ultimo a riconoscersi anche—nuova nascita dell'io al mondo—nella socialità operosa di Trieste. Ed è da questa nuova solida consapevolezza che l'io di tutta la narrazione può infine fondersi in un collettivo simbolico “noi”:

E levan l'ancora i grossi piroscafi nostri verso Salonico e Bombay. . . .

E anche noi obbediremo alla nostra legge. Viaggeremo incerti e nostalgici, spinti da desiderosi ricordi che non troveremo nostri in nessun posto. Di dove venimmo? Lontana è la patria e il nido disfatto. Ma commossi d'amore torneremo alla patria nostra Trieste, e di qui cominceremo. (110)

Da tale punto d'arrivo del tragitto introspettivo l'io “collettivizzato” dell'autobiografo può proiettarsi—disponibile perché egli ha rivisitato e accettato (se non proprio risolto) le proprie contraddizioni e crisi—verso il futuro, e può protendersi con amore, e in un certo senso “alla pari”, anche verso i temuti destinatari (i colti e smaliziati fiorentini), diversi ma pur “fratelli”, in uno slancio nuovo di solidarietà:

Ah, fratelli come sarebbe bello poter essere sicuri e superbi, e godere della propria intelligenza, saccheggiare i grandi campi rigogliosi con la giovane forza, e sapere e comandare e possedere! Ma noi, tesi di orgoglio, con il cuore che ci scotta di vergogna, vi tendiamo la mano, e vi preghiamo d'esser giusti con noi come noi cerchiamo di esser giusti con voi. Perché noi vi amiamo, fratelli, e speriamo che ci amerete. Noi vogliamo amare e lavorare. (111)

Anche solo da queste osservazioni circa la costruzione narrativa, lo statuto pronominale e il tipo di investigazione esistenziale,²¹ si può ricavare quella che noi abbiamo definito “centralità” del *Mio Carso*; centralità non rispetto ad un modello astratto d'autobiografia, ma relativamente alle peculiarità storico-letterarie e alle modificazioni tipologiche che anche il genere autobiografia (che mi pare si possa definire per certe sue caratteristiche generali—racconto, tempo, spazio—come un genere “forte” ma, insieme, malleabile) non può evitare di subire dalla poetica dei vociani, che, essendo sostanzialmente poetica dei “non generi”, tende a comportarsi coi generi come l'antimateria con la materia. In quest'opera di Slataper infatti il processo disgregativo, pur piuttosto evidente—tale comunque da poter essere considerato, in positivo, oltreché tipicamente vociano, anche come uno dei tratti individuali dell'autore—appare contenuto entro limiti “di guardia”, fuori dai quali invece la definizione di un testo come autobiografia risulterebbe (quale risulta appunto per parecchi altri prodotti vociani) improbabile o problematica.

3. Se è vero che il Novecento è il secolo dell'“invasione” autobiografica, può sorprendere che nella cospicua produzione di Pirandello—autore chiave di tale

nostro secolo—non si trovino che scarsi lacerti di scrittura autobiografica, e ben poco (o nulla) che possa aver nome d'autobiografia. Fra gli *Scritti sparsi* raccolti in *Saggi*, *Poesie*, *Scritti varii*, ad esempio, la sezione delle *Pagine autobiografiche* annovera soltanto quattro succinti brani di varia natura: *Vita* (1279) è uno scarno *curriculum vitae* di sole quindici righe in latino “per l'esame di laurea (Bonn, 21 marzo 1891)” il *Frammento d'autobiografia* (1281-1283) risulta “dettato” nel 1893 dallo scrittore ad un amico, ma—pubblicato solo quarant'anni dopo—sarebbe stato misconosciuto dallo stesso Pirandello; la *Lettera autobiografica* (1285-1288), presumibilmente del 1912 o 1913, è una sorta di molto concisa sintesi bio-bibliografica (con alcune significative riflessioni esistenziali); le *Mie ultime volontà da rispettare* (1289) constano di non datate e scarse disposizioni “testamentarie” sulle modalità delle esequie.²²

Non molto, invero. Da far pensare che la produzione letteraria “d'invenzione” esaurisse in Pirandello pressoché ogni pulsione autobiografica: e certe innegabili intersezioni rintracciabili fra creazione e vissuto nella sua opera potrebbero confermarlo.²³ Ma da far pensare anche—utilizzando certe sue amare dichiarazioni—che la rarità dei materiali autobiografici sia dovuta proprio alla “filosofia” esistenziale di Pirandello (“Io penso che la vita è una molto triste buffoneria . . .” (*Lettera autobiografica* 1286)), e che la sua riservatezza (“ . . . Nella mia vita non c'è niente che meriti di essere rilevato . . .”, *ibid.*)) possa anche essere lo strumento per proteggersi proprio da una sgradita commistione di pubblico e privato.

Il che potrebbe spiegare anche perché quelle sporadiche e frammentarie infrazioni al silenzio dell'io abbiano per lo più bisogno di una forma obliqua—la finzione narrativa o il bilico gnomico o la traccia saggistica—invece della manifestazione autobiografica palese. Le due redazioni del frammento iniziale del progettato *Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla terra*, almeno per quel poco che mostrano, mi pare confermino quest'impressione: l'infiltrazione di qualche dato corrispondente al vissuto (“ . . . una notte di giugno caddi [sulla Terra] come una lucciola sotto un gran pino solitario in una campagna d'olivi saraceni affacciata agli orli d'un altipiano d'argille azzurre sul mare africano”, 1105)²⁴ non solo non dirime il dubbio fra l'invenzione narrativa e l'autobiografia, ma non riesce neppure a far pendere la bilancia verso quest'ultima se è vero che il curatore può rubricare senz'altro questi reperti tra i *frammenti di Romanzi*.

Anche un manipolo di tardi scritti pirandelliani d'impronta autobiografica riportati in luce recentemente (*Non parlo di me: con quattro scritti autobiografici del 1935*) non sposta granché il rapporto narrato/vissuto, non solo e non tanto per la quantità, ma più ancora per la modalità del rapporto. Si tratta infatti, per lo più, di riflessioni indubbiamente autobiografiche che mostrano più scoperto il passaggio da certe esperienze personali alle correlative argomentazioni esistenziali (e insinuano forse un minimo sospetto di cedimento senile alla ostensione del proprio io), mentre altrove il referente occasionale privato è

nascosto, o neutralizzato da spunti meno personalmente compromettenti: in nessun caso fanno pensare alla costruzione di un'autobiografia, neppure per lineamenti sommari. È curioso anzi che il più importante di questi scritti—il primo ed eponimo—*Non parlo di me* (50-62), rasenti spesso in un certo senso l'"autobiografia dell'artista da giovane" o la "formazione dell'artista", ma viri sempre accortamente al largo delle secche dell'io con la definizione della regola e con la casistica, di natura atemporale e impersonale, dell'artista in genere (sia pure magari di un "generico" bambino destinato a divenire artista), con tutte le osservazioni che—si capisce—sono frutto della personale esperienza eppur si defilano regolarmente nell'universale. Gioca certo in questo anche il gusto dell'ambiguità: basti pensare al titolo del brano, che pretenderebbe di negare preventivamente l'autoreferenzialità, ottenendo per contro l'immediato sospetto; e all'*explicit*

Nella forma creata, ciò che una mente potrebbe pensare astrattamente e allora non sarebbe altro che un'idea, un concetto, con cui si può giocare a fil di logica, sta invece come una realtà della vita, è l'atto, è il grido in cui si fa reale un senso della vita così vero, così schietto, così ormai chiaro, che s'esprime, trova forma, agisce e grida. È l'atto di vita, è il grido di richiamo d'un uomo agli uomini. Che conseguenza volete trarne, come volete esaminarlo e pesarlo?

Io, per esempio, che mi diverto ancora a risentire o a rileggere qualche lavoro di Pirandello, non saprei davvero come giudicarlo. Ma non me ne preoccupo. (61-62)

con il quale l'autore, che "non ha parlato di sé", cita se stesso in terza persona, appunto come un altro, rovesciando così in fondo—agnizione estrema di lettura, nascosta dietro una minima *gag* da conferenziere²⁵—la leggibilità di quel "non . . . me", di quell'"altro".

Potremmo infine osservare che in Pirandello il rifiuto dell'autobiografia in quanto trascrizione del vissuto pare inserirsi perfettamente nel suo perpetuo relativismo—

Io penso che la vita è una molto triste buffoneria, poiché abbiamo in noi, senza poter sapere né come né perché né da chi, la necessità di ingannare di continuo noi stessi con la spontanea creazione di una realtà (una per ciascuno e non mai la stessa per tutti) la quale di tratto in tratto si scopre vana e illusoria. (*Lettera autobiografica* 1286)

—e nella sua strenua battaglia contro il naturalismo artistico e letterario:

Nella forma creata ... un concetto ... sta come una realtà della vita . . . (*Non parlo di me*: 62)

4. Di contro al rifiuto pirandelliano dell'autobiografia, e a fronte delle tendenze, che potremmo definire cumulativamente disgregative, esemplificate in precedenza attraverso testi di D'Annunzio e di alcuni Vociani—opere che fanno

trasparire ciascuna un proprio modo e grado di erosione rispetto al narrato, al tempo e allo spazio, e diversi rapporti strategici di alterazione e conservazione degli statuti tradizionali dell'autobiografia—stanno certamente altre manifestazioni letterarie di precisa intenzione autobiografica, che non solo non partecipano o partecipano assai blandamente di tali strategie, ma possono rivelare anzi intenti struttivi addirittura opposti.

4.1. In questa direzione conviene certamente annoverare il *Contributo alla critica di me stesso* di Benedetto Croce, che appartiene dichiaratamente al modello dell'autobiografia intellettuale di forte impegno storico e testimoniale circa la formazione, gli studi, la produzione letteraria del soggetto. Croce, che scrive questa sua autobiografia nel '15 alle soglie dei cinquant'anni,²⁶ giustifica la propria decisione in modo esplicito e ne argomenta programmaticamente i contenuti nella prima delle quattro parti—o capitoli—, che reca appunto il titolo *Ciò che non si troverà e ciò che si troverà in queste pagine*. Egli approfitta dunque della “pausa ideale” offerta al suo “spirito” dall'imminente traguardo dei cinquant'anni per “guardare indietro al cammino percorso e cercar di spingere lo sguardo su quello che gli conviene percorrere negli anni di operosità che ancora gli resteranno” (1137); ma—avverte subito—non scriverà “né confessioni, né ricordi, né memorie” della propria vita. E, secondo l'uso dell'argomentazione preliminare in negativo, le tre possibili flessioni del genere autobiografico sono definite ed escluse preventivamente secondo una procedura che non sarà da dimenticare anche in vista di più ampie definizioni dei diversi “sottogeneri” autobiografici. Questi, ridotti ai passi essenziali, i tratti salienti dei tre sottogeneri esclusi e le motivazioni:

Confessioni, ossia esame morale di me stesso, no, perché quanto stimo utile confessarsi in ogni istante, cioè procurare chiarezza a sé stessi nell'atto dell'operare, altrettanto mi pare inutile esercitare un giudizio universale sulla propria vita. Rimosso l'unico fine di riconoscersi degni o indegni del paradiso o del purgatorio, queste confessioni generali non vedo a cosa servano, se non forse alla vanità dell'individuo. . . . L'individuo è poca cosa per sé, fuori del tutto, onde non solo gli altri ma esso stesso dimentica la maggior parte degli atti da lui compiuti e dei sentimenti che li mossero; e nello sforzo di raccogliarli e comporli come in un quadro, facile è che li colorisca alla luce del suo sentire presente, favorevolmente o sfavorevolmente disposto, formandone una immagine fantastica, che si confonde poi e si disfà innanzi ai dubbi dell'autocritica, sicché si resta in ultimo col non sapere quel che si debba propriamente pensare.

E ricordi nemmeno, perché il passato si riempie bensì di affetti e di malinconia, ma io non terrei lecito di mettere questi miei sentimenti sulla carta se non nel caso che mi presumessi poeta, ossia che quei sentimenti formassero centro di attrattiva del mio essere e oggetto delle mie migliori virtù spirituali. . . .

E, infine, non memorie, perché le memorie sono cronache della nostra vita e di quella degli uomini coi quali abbiamo collaborato o che sono stati da noi osservati e conosciuti, e degli avvenimenti ai quali abbiamo partecipato; e si scrivono quando si reputa di poter

serbare ai posteri alcune importanti notizie che altrimenti andrebbero perdute. Ma la cronaca della mia vita, in ciò che può presentare di ricordevole, è tutta nella cronologia e nella bibliografia dei miei lavori letterari; e, non avendo partecipato né da attore né da testimone ad avvenimenti di altra sorta, non ho nulla o ben poco da dire sugli uomini da me conosciuti o sulle cose che ho viste. (1137-1138)

Stabilito “ciò che non si troverà”, che cosa dunque si potrà trovare in queste pagine autobiografiche?

. . . La critica, e perciò la storia di me stesso, ossia del lavoro che, come ogni altro individuo, ho contribuito al lavoro comune: la storia della mia “vocazione” o “missione”. (1138)

Croce accoglie cioè esplicitamente l’invito goethiano, anticipato in epigrafe al *Contributo*, “Perché ciò che lo storico ha fatto agli altri, non dovrebbe fare a sé stesso?”; e di fronte alla possibile obiezione—“Lascia che di te parlino gli altri”—la pronta controdeduzione è questa:

E certamente lascio che ne parlino, quando lor piace; ma perché ne parlino con migliore informazione e maggiore esattezza, e magari con meglio istruita severità, dirò loro anche quello che so dell’opera mia, persuaso che, nel dir questo, fornirò alcune osservazioni che assai probabilmente a loro sfuggirebbero o che ritoverebbero con difficoltà, quantunque senza dubbio a me ne sfuggiranno altre, che essi ben sapranno cogliere. (1139)

Per concludere:

Non si attribuisca, dunque, a consiglio di amor proprio quello che è intrinseca e logica necessità dell’assunto. (1139)

4.2. L’autobiografia di Croce è evidentemente—e prevedibilmente, se si pensa al suo atteggiamento critico circa gli autori contemporanei, “disgregatori” e decadenti—debitrice di modelli solidi, tradizionali,²⁷ e si fonda su strutture di forte tenuta logico-formale, sia pur suddivise in “parti” non tutte propriamente sequenziali relativamente alla *fabula*: infatti—dopo il primo capitoletto di cui s’è detto, con funzioni prefative e giustificatorie—il secondo (1139-1157) e il terzo capitolo (1158-1169), che costituiscono il corpo centrale e il maggior spessore dell’opera, si sovrappongono parzialmente quanto a dati referenziali del vissuto, che risulta così duplicemente percorso secondo le differenti prospettive dichiarate dai titoli delle due porzioni: *Casi della vita e vita interiore* e *Svolgimento intellettuale*. Ma anche tale parziale reduplicazione, lungi dal risultare motivo di squilibrio od infrazione della dimensione “storica” della scrittura autobiografica, dà luogo anzi—essendo appunto il prodotto dell’impiego, anche nel campo autobiografico, del metodo crociano della “distinzione”—ad un assetto testuale di

straordinaria evidenza organizzativa e costruttiva, entro cui il controllo dell'autore-narratore risulta dominante, sempre vigile e pronto ad arginare ogni possibile cedimento dell'io alla "confessione".²⁸ Può sembrare semmai un poco sorprendente che tale lucido controllo autocensorio non produca, se non desultoriamente, effetti raggelanti di freddezza e distacco: ch  invece si percepisce costante la forza-guida di una vera passione, ma intellettuale, e una sorta di laica opposizione, vincente, sull'irrazionale e sugli abissi dell'inconscio i cui segnali pure appaiono attraverso i minimi varchi concessi dal sobrio racconto di s .²⁹

Segue e conclude il *Contributo* un quarto capitolo, assai pi  breve (1169-1172), dal titolo *Sguardo intorno e innanzi a me*, in cui l'io-personaggio e lo storico di s  si riunificano e si interrogano circa i risultati raggiunti in vista di un giudizio; oltre il quale giudizio—del resto assai prudente, di l  dalla fiera consapevolezza del lavoro svolto—traspare per  anche qualche tratto finale di incertezza in relazione alla "ricapitolazione" ed alla "liquidazione del passato", e di sconcerto ed angoscia relativamente alla gravit  del momento storico. Questo nuovo "stato d'animo" sfocia in una pagina accorata, meno trattenuta da scientifica atarassia, e tanto vibrante da avvicinarsi nelle ultime righe ai modi di quell'espressione poetica che, programmaticamente evitata nel corso dell'opera, par traboccare proprio in conclusione, quasi contraddittorio suggello di questo per altro ben controllato "contributo" positivo³⁰ sotto l'urgenza del presente:

Alquanto pi  incerto sono ora che ricapitolo me stesso, in un anno che avevo riserbato a rivedere, ordinare e correggere tutta la mia produzione giovanile e a preparare parecchi lavori editoriali e a dare assetto a mie faccende private; e ci  in gran parte ho gi  adempiuto, e conto di averlo adempiuto tutto prima della fine dell'anno. Una sorta di «liquidazione del passato», che era indirizzata a prepararmi la tranquillit  di animo per continuare e intensificare l'opera gi  da me iniziata intorno agli studi storici, per i quali vagheggiavo di compiere qualcosa di simile, merc  teorie, esemp  e polemiche, a ci  che ho press'a poco eseguito negli studi filosofici e di estetica e di critica letteraria. Soprattutto avevo in disegno un lavoro sullo svolgimento storico del secolo decimonono in quanto vive nelle condizioni presenti della nostra civilt , una storia che desse quasi mano alla *praxis*. Ma io scrivo queste pagine mentre rugge intorno la guerra, che assai probabilmente investir  anche l'Italia; e questa guerra grandiosa, e ancora oscura nei suoi andamenti e nelle sue riposte tendenze, questa guerra che potr  essere seguita da generale irrequietezza o da duro torpore, non si pu  prevedere quali travagli sar  per darci nel prossimo avvenire e quali doveri ci assegner . L'animo rimane sospeso; e l'immagine di s  medesimo, proiettata nel futuro, balena sconvolta come quella riflessa nello specchio d'un'acqua in tempesta.³¹ (1172)

E se pur sia da sottoscrivere senza esitazioni quanto Contini (*Altri esercizi* 34) osservava con strenua acutezza—che ci  

La simpatia è massima verso il Croce del *Contributo* non tanto perché esso lo provi tentato dal sentimento divenuto poi araldico del nostro secolo, la disperazione o “angoscia” (come del secolo precedente era il tedio), quanto perché ripristina nella storia una dottrina che se ne suole vedere fuori

—è anche vero che le spie di quell’angoscia, rivelando chiaramente in questo Croce un preciso e significativo sfondo comune con il suo secolo, fanno ancor più risaltare la sua decisione “laica” di comporre il tormento personale fuori dalle tentazioni “delle metafisiche e dei miti”, fuori dalle abbandonate e impressionistiche confessioni dell’io. L’adozione di una struttura autobiografica da “positivista” appare anche, da ultimo, il correlativo naturale di siffatta decisione.

5. A questo punto un catalogo delle formulazioni autobiografiche novecentesche—pur continuando ad escludere, per le ragioni esposte fin dall’inizio, le trasposizioni romanzesche dell’autobiografia—risulterebbe comunque assai nutrito; e non è certo nostro intento qui neppure iniziare a colmarlo. Possiamo semmai, per ora, solo indicare brevemente—in qualche caso pressoché telegraficamente—, nelle linee più esterne e attraverso pochi campioni esemplari, alcuni altri tipi dell’autobiografia letteraria italiana del Novecento, mediante prime distinzioni del tutto strumentali ad una sintesi prospettica evidentemente provvisoria.

5.1. Se la letteratura, nel Novecento, si avvia sempre più chiaramente ad essere considerata anche come un bene di consumo, come un prodotto da collocarsi sul mercato, sia pur particolare, delle lettere, l’autobiografia novecentesca mostra di adeguarsi, in certi casi e per taluni aspetti, alle ragioni “esterne” di tali esigenze, tanto da poter nascere per commissione, su richiesta magari di un editore, di un intervistatore, di un recensore. Il che costituisce un’ulteriore desacralizzazione, un vero e proprio *understatement* del movente autobiografico rispetto a motivazioni “alte”, intime, morali, culturali.

Abbiamo già visto come in fondo un impulso eteronomo—pur senza escludere magari la compresenza di indipendenti e precedenti intime pulsioni—costituisse una delle sollecitazioni che inducevano D’Annunzio alla composizione del suo *Libro segreto*; e abbiamo citato di scorcio l’intervista (poi ripudiata) e la lettera autobiografica di Pirandello, entrambe testimoni appunto di questi tentativi di contatto col pubblico. E non importa—o importa solo in subordine—se la molla di questo rapporto col pubblico si collochi primamente nell’autore o nell’interlocutore e sollecitatore esterno; importa l’ottica di questo rapporto che convoglia comunque la scrittura del vissuto nel giro del mercato editoriale e di una gestione pubblicitaria che contempla, quali primari strumenti di contatto, l’intervista, il pezzo giornalistico di facile approccio, il risvolto di copertina: occasioni in cui trova largo impiego proprio il materiale biografico, e dove spesso viene abbozzato un primo succinto profilo, d’autore o autorizzato.

Questo può significare indubbiamente che una rilevante porzione delle scritture autobiografiche novecentesche sottintende probabilmente origini (anche o

prevalentemente) eteronome; ma non è detto che l'autore non possa, persino a giochi scoperti, re-impossessarsi, dall'interno, addirittura del prodotto su commissione, servendosi della spinta estrinseca come dell'occasione per una ulteriore e diretta offerta di sé al pubblico dei lettori. Il mito dell'intellettualità, col racconto della formazione e delle vicende dell'intellettuale, ha così forte tenuta da funzionare anche quale prezioso surrogato di quelle giustificazioni della scrittura dell'io, ormai superflue in casi del genere, che invece la tradizione autobiografica proponeva: la testimonianza a Dio o all'umanità, il resoconto della propria formazione intellettuale, la confessione aperta del proprio io . . .

5.1.1. A questa particolare specie di autobiografia novecentesca di genesi eteronoma appartiene indiscutibilmente il *Profilo autobiografico di Italo Svevo*: pubblicato solo postumo nel '29,³² era stato scritto da Svevo in terza persona nel 1928 (a sessantasei anni), su un "canovaccio" preparato da un amico, e dietro esplicito invito di un editore che intendeva appoggiare e sfruttare gli esiti favorevoli dell'ancor recente esplosione del "caso Svevo".³³ E tuttavia, a dispetto di tale inequivocale situazione di partenza, l'autore del *Profilo* trova una precisa surroga giustificatrice nel racconto di una vocazione letteraria posta a dura prova da quello stesso perverso meccanismo che—a fama raggiunta—offre *in extremis* all'autore la possibilità di fornire ufficialmente "la propria versione dei fatti".

In questo suo *Profilo* Svevo si affida soprattutto al tono pacato, venato spesso di sobria ironia ed autoironia: tonalità solo occasionalmente trasgredita per qualche più precisa presa di posizione (la serietà della vita, l'amezzatura delle sconfitte, la necessità di certe rinunzie . . .). Si ha nel complesso l'impressione che la narrazione sia fatta col sorriso sulle labbra, un sorriso moderato da una sfumatura di malinconia, alterato talvolta da qualche pur contenuto moto di ribellione; un po' come il racconto, insomma, fatto da un buon vecchio, disincantato e arguto, che conosce ormai la vita, gli uomini e la casualità degli eventi; che sa quanti strani meccanismi, non necessariamente nobili, per lo più poco disinteressati, talvolta puramente occasionali, presiedano al funzionamento del mondo letterario; che, soprattutto, può guardare a quel mondo da fuori, giacché l'ironia della sorte letteraria, che gli ha dato inatteso e tardivo il successo, non può cancellare la sua vissuta esistenza di uomo pratico, impiegato prima, industriale poi, nel gran mercato del mondo. Tutto ciò, si badi, senza che Svevo deroghi in alcun momento alla sottesa volontà di testimoniare la propria vocazione letteraria: sempre vigente, questa, ancorché frenata ed imbavagliata; una vocazione conscia dei propri limiti esterni, ragionevole, non clamorosa né irresponsabile; la vocazione di un uomo con dei doveri e con la testa sulle spalle. Le rinunzie pratiche alla vocazione risultano alla fine, evidentemente, il tributo che un uomo "vocato", dunque non comune, ha dovuto pagare alla comune vita di tutti i giorni, quella che impone altre misurazioni, preferibilmente dell'intraprendenza e del successo economico, quella che non può permettere alle "fantasie" artistiche di confondere le carte del dare e dell'avere di un'industria di vernici sottomarine.

5.1.2. Si può almeno accennare, in questo stesso settore, ad un'altra breve autobiografia, assai interessante: *Della mia vita fino a oggi raccontata ai miei lettori stranieri* di Elio Vittorini. Sebbene le notizie sulle motivazioni genetiche non siano complete, sembra nascere da esigenze di contatto col pubblico non molto dissimili da quelle rivelate dal *Profilo* sveviano: il testo di Vittorini viene infatti veicolato attraverso canali di informazione editoriale ("un quartino pubblicitario" e un "Bollettino", entrambi dell'editore Bompiani),³⁴ ed esplicitamente indirizzato, nel titolo, ad un preciso settore—quello straniero appunto—del pubblico dei lettori.

"Nella breve autobiografia . . . Vittorini rievoca in forma mitica l'infanzia e l'adolescenza, gli studi da autodidatta, i primi viaggi, le prime imprese. Nelle pagine successive cerca di fornire, ma non sempre vi riesce, dati precisi sulla pubblicazione delle opere narrative, sulle traversie cui le sottopose la censura fascista, sulla sua partecipazione alla lotta clandestina. Un elenco dei suoi autori preferiti conclude il breve scritto" (G. Gronda 59). Basta tale descrizione a farci capire come l'autobiografia del quarantenne Vittorini—quali che fossero il movente primitivo e l'utilizzazione "editoriale" di quelle pagine—venisse scritta tutt'altro che come un'oggettiva scheda di informazioni: in *Della mia vita* si riconoscono infatti agevolmente la tensione vittoriniana e la rielaborazione del vissuto secondo la cifra stilistica inequivocabilmente "d'autore". Del resto lo scrittore, in quello stesso periodo, aveva modo di riconoscere e sottolineare l'importanza "comunicativa" di un'autobiografia, anche se contemporaneamente tendeva—dato il rapporto epistolare della circostanza—a sottolineare in negativo l'ufficialità della propria autobiografia "pubblicitaria". Pur avendo inviato infatti a Hemingway (che gli aveva chiesto "notizie . . . sul suo conto") "le stesse notizie" che aveva scritto, "due mesi" prima, "per uso pubblicitario all'editore inglese",³⁵ aggiungeva per lo scrittore americano altre più personali informazioni autobiografiche in due lettere ravvicinate (dell'8 e 12 marzo 1949), commentando appunto nella seconda:

La preoccupazione di essere onesto forse non basta ad essere veramente onesto, e resta la paura, dinanzi alla certezza di non poter dire tutto, di non dare un'onesta percentuale del tutto sia nel buono che nel cattivo. . . . Vedo così la straordinaria importanza che può avere un'autobiografia, anche se di un uomo che non conta. Di un uomo qualunque. E forse uscirò, da queste lettere che Le scrivo, con la voglia di scrivere, il più sinceramente possibile, un'autobiografia. (*Gli anni del "Politecnico"* 231)

Il che vale ad ogni modo a confermare quanto sopra osservato—per il *Profilo* di Svevo—circa l'alta probabilità per lo scrittore di re-impossessarsi dell'occasione autobiografica pur attraverso certe esigenze e sollecitazioni editoriali esterne, consuete ormai, e pressoché di *routine*, nella prassi pubblicitaria del nostro secolo.

5.1.3. Si diceva: i risvolti, le interviste, i pezzi giornalistici di facile approccio . . . E, magari, la lettera autobiografica (inviata perlopiù ad un censore, ma anche semplicemente ad amici o conoscenti): oltre a quelle appena citate di Vittorini ad Hemingway, ricordiamo ancora una volta la lettera autobiografica di Pirandello, scritta su richiesta di un amico giornalista, ovviamente in vista di un "pezzo" di presentazione dell'autore. Ma gli esempi da allegare di questo particolare genere d'autobiografia sarebbero innumeri; gli epistolari infatti sono fonte ricchissima di tali scritture autobiografiche, più o meno succinte, più o meno tendenziose. Lo stesso *Profilo autobiografico* di Svevo è in un certo senso anticipato, per scorcì e frammenti, da vari brani rintracciabili in diverse lettere del suo epistolario, brani che funzionano così, rispetto all'autobiografia vera e propria, come cartoni, studi e abbozzi.

Oggi è poi possibile allegare sotto la rubrica di questa voce classificatoria una lettera autobiografica che ha costituito un po' lo *scoop* letterario italiano (ovattato invero, come si confà alle cose storico-letterarie appunto) del primo scorcio di questo stesso 1986: quella di Giuseppe Ungaretti all'amico Giovanni Ansaldo, recante la data (del timbro postale) 28 agosto 1933. Si tratta di una vera e propria autobiografia, sia pur contenuta quanto a dimensioni, indubbiamente interessante per più d'un motivo. Dall'interno non è possibile ricavarne il movente; vi si risale invece dall'esterno, attraverso la corrispondenza fra Ansaldo e Ungaretti (utilizzata dal curatore dell'odierna pubblicazione, Marcello Staglieno). Sembra—anche se le "precisazioni" in proposito appaiono un po' troppo scorciate³⁶—che la richiesta di una "scheda autobiografica" partisse da Ansaldo, il quale, in seguito ad "un insultante articolo antiungarettiano di Muzio sul *Tevere*", intendeva evidentemente intervenire a favore di Ungaretti dalle colonne del *Lavoro* di Genova—come poi fece—con documentazione biografica precisa e di prima mano.³⁷ Certo questa lettera autobiografica aveva un carattere solo semi-pubblico e non aspirava a comporsi come opera letteraria in sé sufficiente, se è vero che il poeta vi allegava la raccomandazione "Bada che le cose che ti mando sono appunti per te" (72). Il che tuttavia non le toglie affatto interesse. Fra l'altro documenti letterari come questo ci mostrano senza schermi quella sorta di zona intermedia tra privato e pubblico in cui la funzione elaborativa principale è quella conativa, non certo auto-conoscitiva né artistica: l'importante, per l'autore di siffatti documenti, è infatti il risultato da conseguire presso altri, il pubblico in genere o un più preciso destinatario.

Nella specie Ungaretti offriva all'amico, con la sua lettera, materiali per una valutazione dei propri meriti patriottici e nazionalistici e della propria lealtà verso Mussolini. Ne discende ovviamente un'autobiografia oggi piuttosto imbarazzante sul piano politico-morale; e la più benevola chiosa non fa che mostrare il disagio verso un comportamento che trova parziale giustificazione solo in una magnanima considerazione delle miserie e necessità umane di sopravvivenza (che per un poeta può anche voler dire—brutalmente—"sbarcare il lunario"). Questa pesante patinatura d'"occasione" non sfuoca però del tutto la

traccia autobiografica che—oltre a fornirci, come fa, alcuni dati del tutto nuovi—potrebbe anche far trapelare elementi in contraddizione o comunque autonomi rispetto all'assunto conativo fondamentale. È quanto dovrebbe verificare un'attenta analisi testuale ed intertestuale.

Certo non può non sovvenire, spontaneo, il confronto con quell'altra più degna (in tutti i sensi, quello letterario *in primis*) e pubblica scrittura autobiografica che coincise di fatto per Ungaretti con l'intera produzione poetica, non a caso raccolta sotto il titolo globale di *Vita d'un uomo*. Quel titolo non è infatti solo una metafora di comodo—se non forse rispetto a certe parti della raccolta meno autobiograficamente motivate—ma rispecchia una natura profonda propriamente diaristica (basti pensare a quel vero diario in poesia, corredato di date, che è *L'Allegria*). Ma non si potrebbe troppo insistere su tale confronto, sconsigliato *a priori*—nonché dalla qualità intrinseca—dalle opposizioni interne dei due “generi” (autobiografia/diario) e dal diverso statuto letterario (prosa/poesia): differenze che rendono i due oggetti pressoché incomparabili.

5.2. Così tocchiamo infine, quasi casualmente, un'ulteriore configurazione dell'autobiografia: l'autobiografia poetica. Escludiamo subito il possibile equivoco che “poetica” possa significare in questo caso “genericamente poetica”, che alluda cioè ad una tensione lirica della scrittura e a quel grado di poeticità che siamo abituati ad attribuire sovente anche ad un testo in prosa (ricadremmo oltretutto in certi casi già trattati). Ed escludiamo altresì l'uso metaforico o approssimativo di “autobiografia” quale equivalente di un più generico “scrittura autobiografica”; che vuol dire anzitutto tener fuori dal conto ogni esplicito od implicito “diario poetico”, con o senza date (campionari oppositivi esemplari proprio l'appena citato *Vita d'un uomo*, ed ogni sua interna porzione: raccolte, sezioni, singoli testi). Oltretutto l'autobiografismo trova da sempre, nello statuto lirico che si fonda appunto sull'io, varchi praticabilissimi, praticati infatti normalmente; tanto che “lirica” può essere considerata variante sinonimica di “poesia dell'io”. “Autobiografia poetica” vuol dire allora qui propriamente *racconto dell'esistenza di un individuo scritto da quel medesimo individuo in versi*.

Il campo indubbiamente, a queste condizioni, si restringe parecchio. Non tanto però che non si possano subito allineare esemplificativamente almeno due cospicui esempi, per certi aspetti fra loro addirittura polari: l'*Autobiografia* di Umberto Saba e *La camera da letto* di Attilio Bertolucci.

5.2.1. L'*Autobiografia* di Saba è una corona di quindici sonetti; reca in calce la data: “Trieste, 1922”. Nella prima comparsa a stampa, nel '23 sulla rivista *Primo Tempo*, era seguita da altri quindici sonetti dal titolo complessivo di *I Prigioni*, e preceduta da questa significativa avvertenza *Al lettore*:

L'aver trovato al momento giusto della vita il coraggio di affisare ed unificare il mio destino, m'ha concesso di scrivere i quindici sonetti dell'*Autobiografia*: e fu lavoro di pochi giorni. Ma come sono stato male dopo! Per guarirmi ho lungamente pensati, e poi scritti, /

Prigioni, i quali non essendo né me, né alcuno dei miei amici o nemici o conoscenti, mi permisero di evadere affatto dalla cerchia infuocata delle proprie passioni ed affetti. È come quando, dopo una dolorosa orgia d'intimità, si prova il bisogno di uscire di noi stessi per contemplare le belle cose che, fuori di noi, si muovono per il mondo.

Ecco perché l'*Autobiografia* e *I Prigioni*, due cose apparentemente così diverse, stanno invece così bene insieme.

Sulla singolarità dell'impresa di un'autobiografia in versi si può osservare che in un certo senso Saba rovesciava la prassi autobiografica vociana: se i Vociani avevano inteso condurre il racconto dell'io attraverso la giustapposizione di frammenti pseudo-narrativi di prosa poetica liricamente intensificata; ecco che Saba utilizza una tradizionale struttura metrica esplicita quale il sonetto—sentito certo in quegli anni alla stregua di un retaggio antiquato, fuori dal corso della lirica nuova—come cellula narrativa per organizzare una breve ma perfetta autobiografia in rima.

Del resto lo stesso Saba, pur rendendosi conto della eccezionalità della propria scelta, la giustificava in seguito (nella *Storia e cronistoria del Canzoniere*, parlando di sé in terza persona) come perfettamente naturale per chi come lui riteneva “che, dove l'intima necessità si presenti, tutto può essere detto, in versi come in prosa” (504); e, ne approfittava per affermare che “aver limitato la poesia all'espressione di alcuni 'attimi' (sieno pure luminosi) fu uno degli errori, nati dalla sfiducia e dalla stanchezza (che erano nel tempo), e che ogni estremo di 'raffinatezza' si risolve—in arte come nella vita—in un estremo d'impovertimento” (*ibid.*). Scelta polemica, dunque, e controcorrente anche—anzi: soprattutto—nei confronti dei poeti suoi coetanei, lirici nuovi o puri che fossero; come del resto molto chiaramente lo stesso Saba affermava più oltre concludendo il capitolo dedicato all'*Autobiografia*:

Nessun'altra opera di Saba fu—se si toglie *L'Uomo*—più in aperto contrasto a tutti i canoni imperanti quando egli la scrisse. Solo un periferico, solo uno che fosse, come lui, un arretrato e un precursore, poteva idearla. Ma se l'essere egli rimasto così remoto dai suoi contemporanei e, in un certo senso, dal suo tempo, non giovò, in un primo momento, alla sua fama, alcuni avvertirono, già allora, che questa narrazione in quindici sonetti della vita d'un uomo, sarebbe restata come una delle creazioni più schiette, più singolari ed anche meno “noiose” della nostra letteratura, e che il fatto di essere stato insensibile alle correnti letterarie allora di moda, fu per Saba un grande aiuto a vincere proprio quel tempo, da cui sembrava fuori. (*Storia e cronistoria* 507)

Il poeta, che quando scriveva la propria *Autobiografia* era alle soglie dei quarant'anni, giustificava in seguito così il fatto di averla scritta “essendo ancora giovane”:

Saba . . . ebbe sempre presente il pensiero della morte. Forse gli era necessario per aiutarlo a vivere. . . . La pensava, la desiderava spesso, almeno colla volontà cosciente; che se tale volontà, fosse esistita nelle profondità del suo essere, è probabile che egli “caro agli dei” avrebbe avuta la soddisfazione di morir giovane, anche senza ricorrere al suicidio. . . . Possiamo quindi arguire che, quando Saba scrisse la sua *Autobiografia*, credesse che poco ancora gli rimaneva da vivere, e che questa collana di sonetti sarebbe stata la sua ultima opera. (Ivi 503-504)

E sulla funzione dell'*Autobiografia*, anche in rapporto alla scelta “formale”, così annotava:

La forma poi del sonetto (che gli fu sempre cara) gli servì a chiudere ed isolare i diversi periodi della sua vita, cavando di ciascuno l'essenziale, o quello che alla sua memoria (e tutti sappiamo quanto possa ingannare la memoria) sembrò tale. Fece un po' quel che fece Carducci in “Ça ira”: ogni sonetto un episodio. E questo è l'*Autobiografia*: un seguito di episodi, intensamente rivissuti e cantati. Essa doveva dargli, attraverso l'arte, l'assoluzione della sua tormentata esistenza; essere come una pubblica confessione del confessabile. Un'opera insomma—per quanto riguardava la persona dell'Autore—“catartica”. (Ivi: 505)

5.2.2. *La camera da letto* di Attilio Bertolucci—dicevamo—può essere esempio polarmente opposto, per certi aspetti, all'*Autobiografia* di Saba. Lunghezza e forma divaricano infatti i due testi: quello di Bertolucci è un lungo poema di migliaia di versi (più di seimila) a struttura metrica libera, contro il breve poemetto di Saba incernierato nella struttura chiusa di quindici sonetti (per 210 versi complessivi). E tuttavia qualcosa li accomuna di là dalle più macroscopiche differenze: la decisione di fondo per l'impiego del verso in una narrazione autobiografica e l'opzione confessata per una direzione “controcorrente”. Bertolucci afferma—affidando sottilmente le proprie dichiarazioni all'occasionalità e deperibilità del risolto di sovraccoperta (di qua dal testo insomma, o perlomeno “sulla soglia”)—di essersi messo all'opera nel 1956 (dunque a quarantacinque anni) per il desiderio di un “discorso filato, in qualche modo narrativo” da lui già avviato nel poemetto che dà il titolo alla sua raccolta (del '51) *La capanna indiana*:

... Uno dei motivi che mi spinsero al “poema” fu il proposito di contraddire, in qualche modo, al veto che in un famoso saggio Edgar Poe aveva posto al genere “poema”, per lui necessariamente destinato a cadute di tensione, impossibile a venir tenuta alta a lungo anche da grandi come Milton. Quel saggio, diffuso da Baudelaire e Mallarmé, apre la via al simbolismo, alla “poesia pura”, all'ermetismo, a più di un secolo glorioso, forse concluso, di poesia. (*La camera da letto* risolto)

Memorandi anche—al fine di una più chiara identificazione del tipo d'operazione compiuta—la “tentazione” narrativa confessata e l'uso scambiato dei termini poeta/romanziero:

. . . Perché consapevole del fatto che il lavoro da me intrapreso avrebbe avuto i suoi momenti stanchi, i suoi passaggi obbligati, la cosa mi tentava. E mi tentava tanto più perché invidiavo da sempre i romanzieri per quel loro personaggio velato e sfuggente, il Tempo, che dall' *Odissea* alla *Gerusalemme* (“Al fine ormai di quel piovoso inverno”. . .) si è portato alla *Recherche*. Mi è permesso considerare romanzieri Omero e il Tasso, se è chiaro che si può chiamare poeta Marcel Proust? (*ibid.*)

Il tempo è senza dubbio, in tutte le accezioni e modalità, un elemento fondamentale per *La camera da letto*. A cominciare da quello della scrittura: iniziata—s'è detto—nel '56, l'opera è uscita solo all'inizio del 1984, dopo quasi trent'anni di elaborazione e anticipazioni di numerosi segmenti; oltretutto è parte di un disegno ancora in via di completamento, giacché s'interrompe per ora sull' *Oziosa giovinezza* (titolo della terza parte) del protagonista (e si sa che Bertolucci ha continuato e continua a lavorare al seguito di questo suo libro autobiografico).

Quanto alla storia narrata—dopo un breve “prologo fantastico”³⁸ sulle vicende della famiglia originaria nel buio conoscitivo delle migrazioni dei maremmani (c. I) all'inizio del secolo XVII—I l'Autore narra episodi familiari salienti (cc. I-VII) a partire dalla figura del nonno materno; fa poi comparire in scena il protagonista, il piccolo Attilio, di soli ventotto giorni (c. VIII), di cui traccia quindi i primi bagliori memoriali fino all'età della scuola a sei anni (c. XI); e a questo punto si chiude la prima parte, *Romanzo familiare*, mentre la cronologia storica è così giunta al 1917. Nella seconda parte, *O città sospirata* . . . (cc. XII-XXIII), sono narrati episodi della vita di Attilio fino al 1928, alle soglie cioè dei suoi diciassette anni. La terza parte infine (cc. XXIV-XXIX), quella che illustra l' *Oziosa giovinezza* del protagonista fra i diciassette e i diciannove anni incompiuti, inizia dal dicembre del '28 e si conclude nel giugno del 1930.

Le date assolute evidentemente non mancano, ma compaiono asistematicamente e desultoriamente; da integrarsi spesso con indicazioni temporali relative che rivelano lo scorrere dei mesi e degli anni. L'impressione della prima lettura è che il tempo della *Camera da letto* sia soprattutto un tempo stagionale, legato alla natura prima che alla cronologia storica. Lo spoglio sistematico degli indicatori temporali rivela infatti che le occorrenze stagionali e mensili sono frequentissime, incomparabilmente più numerose delle sporadiche indicazioni assolute degli anni. È un po' come se il tempo venisse irretito dallo scorrere—senza posa ma circolare—dei ritmi stagionali, in modo che il respiro ampio e tranquillizzante di una temporalità che torna continuamente su se stessa possa frenare l'ansia provocata dalla fuga inesorabile del tempo umano, rettilineo e senza ritorno. Gli episodi, che contrappuntano una narrazione condotta spesso

tramite connessioni cronologiche di forte sintesi (o, talora, puramente per ellissi), si aprono come stazioni della memoria nelle quali più importante del tempo assoluto è quasi sempre la situazione stagionale e, insieme, la puntuale collocazione oraria nella giornata (le prime ore del mattino, o il mezzogiorno, o il crepuscolo . . .). Bertolucci rivive così la propria esistenza (e non solo la propria) ricreando scansioni ideali capaci forse di attenuare l'“ansia”³⁹ del suo cuore di fronte alla fuga del tempo e della vita.

Non è facile definire con un'etichetta inequivocabile il genere cui appartiene quest'opera di Bertolucci. L'Autore stesso lascia a bella posta un largo margine di ambiguità, evitando di compromettersi con definizioni univoche: pur utilizzando prevalentemente “poema”—ma preferibilmente con l'attenuazione e l'approssimazione delle virgolette— fornisce anche in coppia opzionale e sempre prudentemente virgolettati, “‘poema’, o ‘romanzo in versi’”, quando non si nasconda dietro la metafora di una citazione perifrastica (si badi: da Rousseau) come “*longue rêverie divisée en chapitres*”; usa, ad indicare le scansioni del libro—nel testo individuate da numeri romani e da titoli—, la dizione “capitoli” (ma, altrove, torna un'accoppiata di incerta opzione fra “capitolo” e “canto”);⁴⁰ e rivela che avrebbe voluto far seguire al titolo il sottotitolo di *Romanzo familiare* (che comunque è impiegato quale titolo della prima parte del libro).

Noi in realtà potremmo avere buon gioco nello spostare la definizione dal genere retorico a quella sorta di “sovragenere” o “genere d'intersezione” (come alla fine sembra quasi obbligatorio definirlo, almeno per il Novecento) appunto dell'*autobiografia*. Non avremo magari guadagnato molto sul piano definitorio per quanto riguarda *La camera da letto*, ma potremo in questo modo sottolineare ulteriormente la malleabilità dell'*autobiografia*, capace di insinuarsi nei diversi generi, tradizionali e non—dal romanzo al saggio, dal frammento al poema—, assumendone la fisionomia esterna e utilizzandone gli istituti letterari tipici; mimetizzandosi talora nelle flessioni dei singoli generi fino al limite della perdita dell'originaria identità autobiografica; conservando in altre occasioni connotati e ragioni sufficienti per il riconoscimento di quell'inestinguibile narcissica radice che induce lo scrittore al racconto palese della propria vita.

Riprendendo uno spunto metaforico iniziale, non è forse fuori di luogo ribadire infine che se l'autobiografia pare comportarsi con i generi come un insinuante “ultragenere”, istituisce però con essi un rapporto di reciproco scambio, una sorta di letteraria partita doppia: da un lato s'impadronisce e si serve delle funzioni vitali dei vari generi in cui s'introduce, dall'altro fornisce loro anche nuove e diverse energie proprie; energie capaci di modificare i generi stessi grazie al calore di quell'intima fucina che—l'abbiamo visto—Saba indicava appunto come la “cerchia infuocata delle proprie passioni ed affetti”.

Opere citate

Testi

- Bertolucci Attilio, *La camera da letto*, Milano, Garzanti, 1984.
- _____, "Una lettera di Bertolucci", AA.VV., *Voci per un poema*, Parma, ed. Zara, 1986. 5-9.
- Boine Giovanni, "Il peccato", *Il peccato e altre cose*, Firenze, Libreria della Voce, 1914 [anticipato in quattro puntate su *Riviera Ligure* 22-26-29-31 (1913-1914)]. [Fra le edizioni recenti si segnalano per attendibilità *Il peccato*, a c. di Giuseppe Ungarelli, Torino, Einaudi, 1975, e *Il peccato—Plausi e botte—Frantumi—Altri scritti*, a c. di Davide Puccini, Milano, Garzanti, 1983].
- _____, *Carteggio 2, Giovanni Boino-Emilio Cecchi (1911-1917)*, a c. di Margherita Marchione e S. Eugene Scalia, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1972.
- Croce Benedetto, "Contributo alla critica di me stesso", *Filosofia-Poesia-Storia*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952² (1951¹). 1137-1174.
- D'Annunzio Gabriele, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele D'Annunzio tentato di morire*, a c. di Pietro Gibellini, Milano, Mondadori, 1977 (da cui le citazioni testuali). [L' *editio princeps* è del giugno 1935 "dalla stamperia veronese di Arnoldo Mondadori"].
- Jahier, Piero, "La salute", *La Voce* 4.30 (1912): 861.
- _____, *Ragazzo*, Roma, Soc.An.Ed. La Voce, 1919 [il testo di tale prima edizione sarà leggibile nel vol. *Resultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi—Ragazzo*, a c. di Paolo Briganti, in corso di stampa presso l'editore Einaudi di Torino].
- Papini Giovanni, *Un uomo finito*, Firenze, Libreria della Voce, 1913 [il testo di tale prima edizione è riprodotto in G. Papini, *Opere: Dal "Leonardo" al Futurismo*, a c. di Luigi Baldacci e Giuseppe Nicoletti, Milano, Mondadori, 1977. 131-185].
- Pea Enrico, *Vita in Egitto*, introduzione di Felice Del Beccaro, Milano, Mondadori, 1982 [prima edizione, ivi, 1949].
- _____, *Il romanzo di Moscardino*, Milano, Mondadori, 1944 [che riunisce *Moscardino* (1922), *Il Volto Santo* (1924), *Magometto* (1942) e *Il servitore del Diavolo* (1931)].
- Pirandello Luigi, "Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla terra" e "Pagine autobiografiche", *Saggi, Poesie, Scritti vari*, Milano, Mondadori, 1977⁴. 1101-1109 e 1277-1289.
- _____, "Non parlo di me: con quattro scritti autobiografici del 1935", *Belfagor* 41.1 (1986): 47-73 [nota introduttiva di Fabio Battistini: 47-50].
- Saba, Umberto, "Storia e cronistoria del Canzoniere", *Prose*, Milano, Mondadori, 1964. 399-657.
- _____, "Autobiografia", *Primo Tempo* 9-10 (1923), riproduzione della rivista a cura di Franco Contorbia, Milano, Celuc, 1972. 313-319.
- Serra Renato, "Esame di coscienza di un letterato", *La Voce* 7.10 (1915): 610-632 (utilizzabile l'edizione anastatica della rivista [1914-1916: tre voll.] uscita per conto degli Archivi d'arte del XX secolo di Roma e di Gabriele Mazzotta editore di Milano, 1969). [Fra le edizioni recenti dell'*Esame* si segnala quella entro gli *Scritti letterari, morali e politici: saggi e articoli dal 1900 al 1915*, a c. di Mario Isnenghi, Torino, Einaudi, 1974. 521-548].
- Slataper Scipio, *Il mio Carso*, a c. di Claudio Milanini, pref. di Carolus L. Cergoly, Roma, Editori Riuniti, 1982 (da cui le citazioni testuali). [Prima edizione: Firenze,

- Libreria della Voce, 1912]. [Altra recente edizione, con un'introduzione di Mario Isnenghi: Milano, Mondadori, 1980].
- Soffici Ardengo, *Opere*, 7 voll., Firenze, Vallecchi, 1959-1968 [vi si leggono i testi qui citati, le cui prime edizioni erano: (vol. II) *Ignoto toscano*, Firenze, Vallecchi, 1909; e *Lemmonio Boreo*, Firenze, Libreria della Voce, 1912; (vol. VII) *L'uva e la croce, Passi tra le rovine, Il salto vitale, Fine di un mondo* (con il sottotitolo comune di: *Autoritratto di artista italiano nel quadro del suo tempo*), Firenze, Vallecchi, 1951-1955].
- Stuparich Giani, *Cuore adolescente—Trieste nei miei ricordi*, con uno scritto di Giovanna Stuparich Criscione, Roma, Editori Riuniti, 1984.
- Svevo Italo, "Profilo autobiografico di Italo Svevo", *Italo Svevo scrittore—Italo Svevo nella sua nobile vita*, Milano, Morreale, s.d. [ma 1929]: 3-16. [Utilizzabile oggi l'edizione anastatica della rara *plaque*, con "Note al testo" e "Postfazione" di Paolo Briganti, Parma, ed. Zara, 1985].
- Ungaretti, Giuseppe, *Vita d'un uomo: tutte le poesie*, a cura di Leone Piccioni, Milano, Mondadori, 1969.
- _____, "L'autobiografia inviata a Giovanni Ansaldo il 28 agosto 1933: Così mi sono legato al Duce", *Storia illustrata* 340 (1986): 66-67.
- Vittorini Elio, "Della mia vita fino a oggi raccontata ai miei lettori stranieri", *Pesci Rossi* 18.3 (1949): 5-7. [Oggi si può leggere anche in appendice a *Gli anni del "Politecnico"* (cfr.). 421-427].
- _____, *Gli anni del "Politecnico": lettere 1945-1951*, a c. di Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 1977.

Contributi critici

- (L') *autobiografia: il vissuto e il narrato*, Atti del Convegno Interuniversitario di Bressanone 13-16 luglio 1985, *Quaderni di retorica e poetica* 2.1 (1986).
- Battistini Andrea, "Lo scrittore allo specchio", AA.VV., *Dal "Novellino" a Moravia: Problemi della narrativa*, a c. di Ezio Raimondi e Bruno Basile, Bologna, Il Mulino, 1979. 289-314.
- _____, "L'autobiografia e il superego dei generi letterari", *Annali d'Italianistica* 4 (1986) [citato dal ds. in corso di stampa].
- Briganti Paolo, "I trentenni alla prova: l'autobiografia dei vociani", *Quaderni di retorica e poetica* 2.1 (1986): 165-174.
- Contini Gianfranco, "Benedetto Croce", *Letteratura dell'Italia unita (1861-1968)*, Firenze, Sansoni, 1968. 423-426.
- _____, "L'influenza culturale di Benedetto Croce", *Altri esercizi (1942-1971)*, Torino, Einaudi, 1972. 31-70.
- Croce Benedetto, "Il carattere di totalità della espressione artistica" [1917], *Nuovi saggi di estetica*, Bari, Laterza, 1920. 121-138.
- D'Antuono Nicola, *Contributi alla storia dell'autobiografia in Italia* [su De Sanctis, Croce e Gramsci], Salerno, Laveglia, 1980.
- Debenedetti Giacomo, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1976 [1971¹].
- Gibellini Pietro, "Preistoria intima e storia esterna del *Libro segreto* di G. D'Annunzio", *Studi e problemi di critica testuale* 14 (1977): 111-132.
- _____, "Introduzione" a Gabriele D'Annunzio, *Cento e cento* (cfr.), VII-XXI.
- Grona Giovanna, *Per conoscere Vittorini*, Milano, Mondadori, 1979.
- Guglielminetti Marziano, *Memoria e scrittura*, Torino, Einaudi, 1977.
- _____, "Biografia ed autobiografia", AA.VV., *Letteratura italiana*, 5, *Le questioni*, Torino, Einaudi, 1986. 830-886.
- Lejeune Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

- Martignoni Clelia, "Autobiografismo metafisico vociano", *Autografo* 1.2 (1984): 32-47.
- Raimondi Ezio, "Gabriele d'Annunzio", AA.VV., *Storia della Letteratura Italiana*, vol. IX, Milano, Garzanti, 1969. 1-84.
- Richter Mario, *La formazione francese di Ardengo Soffici*, Milano, Vita e Pensiero, 1969.
- Scaglione Aldo, "L'autobiografia in Italia e i nuovi metodi di analisi critica", *Forum Italicum* 18.2 (1984): 203-216.
- Staglieno Marcello, "Autobiografia inedita di Giuseppe Ungaretti . . . : Mussolini mi voleva bene", *Storia illustrata* 340 (1986): 62-72 [all'interno la lettera di Ungaretti (cfr.), ed altri materiali].
- Stara Arrigo, "Autobiografia e romanzo", *La Rassegna della Letteratura italiana* 89.1 (1985): 128-141.
- Starobinski Jean, "Lo stile dell'autobiografia", *L'occhio vivente*, trad. it., Torino, Einaudi, 1975. 204-216.

Note

- ¹Si tratta del convegno su *L'autobiografia: il vissuto e il narrato*, tenutosi a Bressanone dal 13 al 16 luglio 1985 (se ne vedano gli "Atti" in *Quaderni di retorica e poetica*).
- ²Riflessioni che ebbero modo di esporre infatti in un breve intervento estemporaneo nella giornata conclusiva del convegno (escluso, come tutti gli interventi, dagli "Atti").
- ³L'allusione—semmai si rendesse necessario un ragguaglio referenziale—è al titolo italiano del film di Don Siegel *The Invasion of the Body Snatchers* (1950), cioè appunto ad un tipo di subdola ed incontrollabile infiltrazione su scala epidemica.
- ⁴Anche Scaglione, recentemente, avverte delle particolari difficoltà che presenta il nostro secolo, "più problematico di tutti per chi voglia tentare di definire, collocare e catalogare" (212) le scritture autobiografiche.
- ⁵Dopo aver offerto in apertura una sintetica definizione dell'autobiografia—"La biografia di un individuo scritta da lui stesso: tale definizione della biografia determina il carattere proprio dell'operazione e fissa così le *condizioni* generali (o generiche) della scrittura autobiografica"—, Starobinski aggiunge immediatamente che, "per l'esattezza, non si tratta di un genere letterario" (204); e, più avanti: "L'autobiografia non è certo un genere definito da 'regole', anche se presuppone il realizzarsi di talune condizioni di possibilità che appaiono essenzialmente come condizioni ideologiche (o culturali)" (209). Lejeune invece, col suo *Pacte autobiographique*, punta ad una definizione del genere attraverso una determinazione capillare delle componenti del "patto autobiografico" in opposizione a quelle che determinano il "patto romanzesco". E questi non sono che due esempi—non necessariamente conflittuali—delle diverse angolazioni problematiche connesse alla definizione di autobiografia. In Italia, Guglielminetti nell'*Introduzione a Memoria e scrittura* (1977) e Andrea Battistini con *Lo scrittore allo specchio* (1979) hanno discusso i diversi metodi d'approccio impiegati dagli studiosi moderni, con particolare attenzione naturalmente al problema prelimitare del "genere".
- ⁶"Il libro avrà trecento o trecentocinquanta pagine (almeno *centomila parole*, come voi dite)": così D'Annunzio al Reece (cfr. Gibellini, *Preistoria* 119).
- ⁷Si potrebbe osservare un elemento di contraddittorietà, quanto ad itinerari, fra predestinazione e conversione: il percorso della predestinazione dovrebbe collegare fra loro momenti rivelatori omologhi, tutti cioè nella stessa direzione, anticipatori simbolici di un destino di conferme "progressive"; mentre la strada della conversione non può non contenere due vettori conflittuali all'incrocio dei quali si situa appunto lo snodo del cambiamento di direzione. L'applicazione esegetica d'entrambi i modelli al *Segreto* si

giustifica tuttavia con la considerazione che la predestinazione mortale su cui è modellata la prima parte (*Via crucis*) si risolve appunto nell'attuazione di un proposito, il suicidio, che per quanto fallito, segna l'opzione per un'altra vita ("l'altra mia vita"), su cui può innestarsi il *Regimen*. Si noti anche, come corollario, il tentativo dannunziano di includere nell'autobiografia la propria morte: il che, per il genere, è un evidente *adynaton*.

⁸Singolare—rovesciato e reduplicato—rispetto alle normali invenzioni narrative di un *alter ego* l'espedito di Angelo Cocles narratore di sé. Lo sottolinea bene Gibellini (*Introduzione XVII*): "Autocoscienza [nel D'Annunzio del *Segreto*] del limite e della virtù . . . : essa nasce dall'unica possibilità di dire ch'egli abbia, l'auscultazione di sé, la fedele congregazione dei materiali composti. Di qui il rapporto che D'Annunzio instaura col proprio *alter ego*, ponendo la specola in un suo "doppio" (Cocles) e promuovendo sé a oggetto d'indagine: rapporto inverso a quello che lega, poniamo, Proust a Marcel, Svevo a Zeno, Gide a André Walter, Valéry a M. Teste, Gadda a Gonzalo; in loro la gestione in prima persona del libro, e l'adibizione di un personaggio-schermo confermano una consapevolezza di sé talmente solida da consentire persino un calcolato distacco (lo "schermo"), ai limiti talvolta dell'ironia e della reticenza; mentre D'Annunzio è costretto a affidare all'ipostasi-funzione di un "altro", e al suo responso, le linee di un autoritratto che non conosce e non controlla".

⁹"Esperienza vissuta" e "tranche autobiographique" sono ovviamente termini da intendersi, nel caso specifico del *Peccato*, con particolare prudenza, soprattutto ricordando quanto Boine scriveva a Cecchi nell'ottobre del '13 a proposito di questo suo racconto (di cui era uscita proprio allora sulla *Riviera Ligure* la prima puntata), a chiarimento—ma, in un certo senso, anche ad ulteriore complicazione—del rapporto fra autobiografia e letteratura: "Questa è una cosa che ho scritto in tortura di cuore trasponendo in immagini parallele, cose reali della mia vita" (*Carteggio* 50).

¹⁰E si aggiunga, all'interno delle scritture autobiografiche, anche l'immediato confronto con il "tu" tipico del diario.

¹¹È la tesi che notoriamente Debenedetti sostiene all'inizio del suo *Il romanzo del Novecento* (14-52), nella porzione che solo l'indice finale individua appunto come *I vociani contro il romanzo*. Ora Arrigo Stara, anche riprendendo proprio questo Debenedetti, ridiscute con interessanti rilievi il rapporto primonovecentesco fra *Autobiografia e romanzo*.

¹²Debenedetti citava Prezzolini (come avverte la curatrice, Renata Debenedetti, nelle *Note del Romanzo del Novecento* 716) dal saggio di Carlo Martini, "*La Voce*", *Storia e bibliografia*, Pisa, Nistri Lischi, 1956. 103-104.

¹³Nella *Nota al testo* (20) si dice solo che "avrebbe dovuto, nelle intenzioni dell'autore, abbracciare anche la giovinezza e la maturità del protagonista, Toio"; dal che si inferisce che la stesura di queste pagine incompiute e pubblicate solo postume (la prima volta nel 1968, col titolo di *Sequenze per Trieste*, "in un volumetto a copie numerate delle Edizioni dello Zibaldone a cura di Anita Pittoni") sia assai più tarda rispetto alle vicende narrate e, soprattutto, rispetto agli anni della *Voce*, del cui clima paiono invece ancora stilisticamente partecipi.

¹⁴Mi è già occorso (*I trentenni alla prova*) di soffermarmi su questi due esempi di autobiografia vociana, sicché mi limito qui alle conclusioni riassuntive delle analisi su questi due testi.

¹⁵Una campionatura dell'autobiografismo primonovecentesco è stata recentemente offerta da Clelia Martignoni (*Autobiografismo metafisico vociano*).

¹⁶Questa (secondo la scansione offerta da Mario Richter 3) la distribuzione della "materia" relativa agli anni 1879-1915: infanzia, *L'uva e la croce* (1951); adolescenza, *Passi tra le rovine* (1952); giovinezza, *Il salto vitale* (1954); virilità, *Fine di un mondo* (1955).

¹⁷Si veda di Pea, in questo senso, *Il romanzo di Moscardino*.

¹⁸Così Slataper, in una lettera del gennaio 1911 (cfr. *Il mio Carso*, 1982, 17), a proposito del *Mio Carso* in gestazione: “. . . Ora lavoro con più o meno voglia a *Il mio Carso*. Sottotitolo: Autobiografia lirica. Tre parti: Bimbo, Adolescente, Giovane. Due intermezzi: *La Calata*, *La Salita*; e una fine: *Tra gli uomini*: circa così. Il poema della giovinezza forte, con i suoi turbamenti, scoraggiamenti e propositi”.

¹⁹In realtà che siano gli amici fiorentini non è detto palesemente: sicché può intuirlo dapprima solo chi sia al corrente del *background* vociano di Slataper. Il dato è però ricavabile un po' obliquamente, anche da parte del lettore ignaro, dagli accenni a Firenze, per altro assai più avanti nel testo.

²⁰Dove sia nato—sia pur non proprio in una accezione locativo-anagrafica—è informazione ritardata a varie pagine dopo, alla fine del primo più lungo segmento narrativo di cui si compone la prima parte: “Io sono nato nella grande pianura dove il vento corre tra l'alte erbe . . .” (49).

²¹I rilievi stilistici—qui esclusi per ragioni di spazio—potrebbero certo ulteriormente confermare la “vociantità” del *Mio Carso*.

²²Una dozzina di righe in tutto per quattro disposizioni: nessuna pubblicità, nudità del corpo, carro d'infima classe senza corteo, cremazione.

²³Basti citarne una esemplare: la disposizione testamentaria di Pirandello circa la nudità del proprio corpo ripete, con coincidenze anche verbali, la volontà di Donna Anna Luna per il corpo del figlio nel primo atto di *La vita che ti diedi*.

²⁴Pirandello era nato appunto in giugno (28 giugno 1867) presso Girgenti (l'odierna Agrigento), sulla costa sud-occidentale della Sicilia.

²⁵Pur senza il conforto di indicazioni positive interne al testo o di avvertenze esterne, si potrebbe infatti ipotizzare che la destinazione prima di questo tardo pezzo pirandelliano fosse appunto una conferenza, se è leggibile come una spia di ciò la comparazione esemplificativa che l'autore utilizza nell'attacco: “. . . Diventerebbe subito intollerabile la nostra condizione se il buongiorno e buonasera che ciascuno di noi distribuisce ai suoi conoscenti, i nostri pasti, i nostri sonni . . . assumessero l'importanza di cose definitive: benché, a pensarci un po', siano tutte cose davvero definitive, com'è anche il sedersi su una seggiola per ascoltare una conferenza” (50).

²⁶Questo l'*incipit*: “Sono entrato nell'ultimo anno del decimo lustro . . .” (1137). E, alla fine, la data: “Napoli, 8 aprile 1915” (1172).

²⁷Contini (*Altri esercizi*: 33) chiamava in campo l'*Autobiografia* di Vico (oltreché quella, “narrativamente trasposta” di Taine: l'*Étienne Mayran*); Guglielminetti (*Biografia ed autobiografia* 884) parla di modelli sei-settecenteschi.

²⁸Croce constatava nel '17—dunque in quello stesso torno d'anni—che “la letteratura moderna, cioè degli ultimi centocinquant'anni, ha l'aria, nella sua fisionomia generale, di una grande confessione” (*Il carattere di totalità della espressione artistica* 133): ce lo ricorda, in questo stesso numero di *Annali d'Italianistica*, Andrea Battistini (di cui posso anticipatamente leggere in *extremis* l'articolo dattiloscritto, *L'autobiografia e il superego dei generi letterari*, grazie alla cortesia dell'autore e del direttore della rivista).

²⁹Contini osservava, a proposito del “tono” generale del *Contributo*, “il valore liberatorio del pensiero della scienza, del metodo, rispetto a un'insopportabile ‘angoscia’”; e ancora: “La disperazione giovanile . . . una disperazione descritta con esatta conoscenza della nevrosi . . . è dal pensiero e dall'opera mediata in calma: la calma che è il tema psicologico dominante nel *Contributo*” (*Altri esercizi*: 33).

³⁰Contini, altrove (*Letteratura dell'Italia unita* 426), definisce quest'autobiografia “sobriamente commossa”, e fa rilevare la “lieve sfumatura ironica” del titolo: “poiché di contributi o *Beiträge* si nutrivano la cultura, prevalentemente tedesca, del positivismo”. L'indicazione—perché la si possa fruire insieme alla precedente definizione (l'articolo poi accolto in *Altri esercizi* era stato scritto, a caldo, nel '51), cui perviene lo stesso Contini, di un Croce “positivista ‘nuovo’, nella radicale distruzione delle metafisiche e dei miti” (*Altri*

esercizi 35)—dovrà esser solo spostata nell'accezione dell'autoironia (che è oltretutto, quasi sempre, un'arma d'autodifesa).

³¹In *Filosofia-Poesia-Storia* al *Contributo* segue una sorta di *post scriptum* di tre pagine in corpo minore datato 1950, in cui Croce fornisce, "per completezza, un rapido sommario della sua vita posteriore in brevi enunciati". Nicola D'Antuono, che dedica al *Contributo* di Croce un capitolo (*Autobiografia e filosofia in Benedetto Croce* 69-89) del proprio saggio, ricorda che il testo del *Contributo* "fu stampato 'la prima volta per circolazione privata nel 1918', in un volumetto in soli cento esemplari fuori commercio, fu ristampato nel 1926 presso l'editore Laterza, incluso infine in *Etica e politica* (Bari, Laterza, 1931)" (71). D'Antuono avverte altresì (71-72) che prima dell'*editio ne varietur* di *Etica e politica* (1956) il testo del *Contributo* subì "notevoli ritocchi, aggiustamenti, omissioni, aggiunte, che sarebbe interessante verificare"; e osserva che in *Filosofia-Poesia-Storia* mancano le note autobiografiche ("del '34, del '41 e del '45") via via aggiunte dall'autore, mentre la noticina del '50 contenutavi non risulta poi inserita nell'*editio ne varietur*.

³²Il *Profilo* di Svevo fu pubblicato infatti per la prima volta nel 1929 all'interno della *plaqueette* pubblicitaria (dell'editore milanese Morreale) intitolata *Italo Svevo scrittore—Italo Svevo nella sua nobile vita*. Lo scrittore—com'è noto—era scomparso nel settembre del 1928 in seguito ad un incidente automobilistico.

³³Per ulteriori notizie circa la composizione del *Profilo*, e per un approccio più ravvicinato al testo di Svevo, rinvio alla recente riedizione, da me curata, della *plaqueette* del '29.

³⁴"Steso nei primi mesi del 1949 e stampato da Bompiani in un quartino pubblicitario"—come ci informa Giovanna Gronda (59)—, contemporaneamente uscì anche, con poche varianti, nel n.3 del "Bollettino editoriale Bompiani" *Pesci Rossi* (marzo 1949).

³⁵Certamente in vista della traduzione del suo *Conversazione in Sicilia*; ma non è detto che si trattasse proprio della medesima stesura di *Della mia vita fino a oggi*: poteva anche essere infatti una versione assai più succinta e "formale" (sul tipo di quelle—per altro di date diverse—che si leggono in *Gli anni del "Politecnico"*: 233-234, 234-235, 427); nel qual caso il testo di *Della mia vita fino a oggi* potrebbe già rappresentare l'ulteriore frutto di una sovraggiunta "voglia di scrivere . . . un'autobiografia" (lettera ad Hemingway del 12 marzo 1949: cfr. la citazione, poche righe più avanti). Per le circostanze di questo rapporto epistolare fra Hemingway e Vittorini cfr. Gronda 383-384.

³⁶Non è escluso che sia caduto proprio a quel punto (72)—verso la fine dell'articolo—qualche rigo importante, magari per necessità di impaginazione (secondo una non infrequente occorrenza giornalistica).

³⁷"Ansaldo la utilizzò in modo estremamente succinto, e sempre parafrasando in terza persona, sovrapponendovi vasti ricordi personali sulla sua amicizia con Ungaretti (cfr. *Il Lavoro*, 22 e 26 settembre 1933) per esaltare, nel poeta, l'uomo" (Staglieno, *ibid.*).

³⁸È l'espressione con cui Bertolucci designa appunto l'antefatto "antico" del poema, che precede di circa due secoli (cfr. 14: "La prima chiesa . . . / . . . / . . . servì / un secolo e un altro . . .") le prime date precise, 1798 e 1800 (rispettivamente: 13 e 15), e i primi episodi "moderni" del testo.

³⁹Cfr. il titolo del c. X, *Come nasce l'ansia*. Bertolucci poi, a proposito del preventivato sottotitolo «romanzo famigliare» aggiunge (sempre nel risvolto): "Il termine vagamente veniva da un saggio di Freud che s'intitola *Romanzo famigliare di un nevrotico*. Ma quale poeta non è, prima, un nevrotico?"

⁴⁰In *Una lettera di Bertolucci* 8.

Maurizio Viano

Ecce foemina

Anch'io ho voluto costantemente *divenire* e mai sono stata inerte, ma ho appuntato la mia energia più verso l'estrinsecazione amorosa che non verso quella artistica. (S. Aleramo, da *Un amore insolito* 147)

Usciva postumo nel 1908, edizione limitata a 1250 copie, *Ecce Homo*, autobiografia intellettuale di Nietzsche. Scritto al crepuscolo della grande tradizione occidentale, *Ecce Homo* esalta il nesso fra corpo e mente, ne esplora l'indissolubile reciprocità e porta così a compimento una pratica discorsiva in cui il soggetto scrivente si mette in gioco, chiudendo, forse per sempre, l'epoca delle velleità oggettivistiche della filosofia. Fra gli altri temi, Nietzsche riprendeva quello della guerra tra i sessi e confermava d'essere il pensatore occidentale forse più interessato alla differenza sessuale come supporto epistemologico. A proposito dell'emancipazione femminile, Nietzsche dichiarava che solo donne abortive ("mißbraten")—donne cioè incapaci di voler essere madri—potevano desiderarla. Come avrebbe dunque dovuto regolarsi l'uomo per evitare che alla donna venissero certi grilli per la testa? Col darle un figlio, conclude Nietzsche, che così ritorna a Zaratustra.¹

Una donna era uscito solo due anni prima, nel 1906. In esso Rina Faccio, alias Sibilla Aleramo, narra la sua emancipazione e investigava, in una selva di (punti) interrogativi, la strategia della maternità attraverso cui la cultura patriarcale le aveva assegnato un'economia socio-emotiva. Mentre *Ecce Homo* chiudeva la produzione del filosofo tedesco, *Una donna* non era che l'inizio di un'opera di mole considerevole seppure frammentaria: diari, poesie, prose varie e romanzi; un'opera in cui Sibilla si rivelerà epigona di certo Nietzsche, non solo nei bollori dionisiaci, ma soprattutto in una scrittura sempre più attraversata dal soggetto, sempre meno propensa al distacco oggettivo; un'opera che, considerata sotto la rubrica dell'autobiografia, consente d'approdare a risultati di notevole interesse.

È quanto si propongono di dimostrare queste pagine, previa una doverosa mossa dialettico-introductiva. Le mie parole si situano infatti nell'ambiguo terreno del femminismo maschile e sono pertanto attraversate da un'inevitabile precarietà nonché da sussulti iconoclasti.² La prima risulta dal fatto che il comprovato fallocentrismo del Discorso Occidentale dovrebbe forse indurre l'uomo che ne sia cosciente ad un momento di raccolto silenzio. Essendo tuttavia un tale silenzio impraticabile, le mie parole non possono che vagare

incerte, scritte con inchiostro simpatico, pronte a sparire se in odore di maschilismo. I sussulti iconoclasti invece rispondono al desiderio di rendere operanti, nello studio delle lettere italiane, le trasformazioni rese necessarie dall'irruzione della differenza sessuale e del femminismo.

Varie sono le storie della letteratura italiana che ignorano Sibilla Aleramo o che ne parlano esclusivamente in riferimento ad uno degli innumerevoli poeti con cui lei entrò in rapporto, amoroso o meno.³ Una tale emarginazione viene presumibilmente legittimata adducendo lo scarso valore estetico della sua opera, ma è proprio un siffatto criterio estetico che andrebbe interrogato al fine di determinare come e perché privilegi lo studio di opere ritenute capaci di coinvolgere il lettore al livello della "letteratura", e cioè del "bello", dei "valori universali dello spirito" e degli "eterni problemi dell'Uomo".⁴ La letteratura non è neutrale né universalmente definita *a priori*.⁵ Se altri fossero i parametri, se cioè un criterio di utilità o valore d'uso privilegiasse la valorizzazione di testi che, al di là del bello e del brutto, s'impongano per la loro capacità di *costringerci* ad affrontare questioni d'urgenza incomparabile (per esempio la costruzione sociale della differenza sessuale), allora l'opera dell'Aleramo entrerebbe di diritto nello spazio intertestuale normalmente offerto agli studiosi/studenti. Ciò, tra l'altro, consentirebbe a noi uomini di evitare lo squallore di considerazioni come quella del letterato Cecchi Emilio che, pur essendo amico e benevolo recensore di Sibilla, le appioppò, in privato, l'epiteto di "puttana intellettuale".⁶ "Puttana" perché Sibilla, esplorando sessualità ed amore, fece ciò che solo gli uomini è bene facciano. "Intellettuale" perché ebbe la ventura di vedere pubblicati i suoi scritti, tutti sottesi da fervore autobiografico, tutti tesi pertanto alla costituzione di una sfera pubblica femminile.⁷

Dopo quattro capitoli rievocanti la fanciullezza e il trasferimento da Milano a Civitanova Marche, *Una donna* narra la vicenda matrimoniale (1893-1902) che seguì alla violenza carnale da parte del futuro marito e che si concluse quando Sibilla abbandonò non solo il coniuge ma anche quel figlio che le aveva nel frattempo reso più tollerabile l'esistenza di reclusa cui era stata costretta. Una domanda s'impone immediatamente allo studioso: perché non si considera *Una donna* un'autobiografia? Ovunque, dai riferimenti bibliografici ai saggi che se ne occupano, *Una donna* viene descritto come "romanzo", anche se si concorda nel ritenerlo "autobiografico". Secondo la definizione di Lejeune, merita l'appellativo di "autobiografia" ogni "récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité" (*Le Pacte autobiographique* 14). Tutte queste condizioni si trovano rispettate in *Una donna* la cui pubblicazione fece scalpore e suscitò polemiche proprio perché non venne consumato come narrativa ma costrinse i lettori a confrontarsi con avvenimenti reali raccontati in prima persona dalla protagonista. *Una donna* è un'autobiografia, e non si tratta qui di un mero spostamento di etichetta, ma di sfruttare appieno il potenziale

dirompente che il testo dell'Aleramo tiene in serbo qualora lo si consideri come un legittimo rappresentante di un genere di recente codificazione e dai confini estremamente incerti.⁸

Nel corso dell'impervio tentativo di classificare le autobiografie, Georges May dedica il capitolo intitolato "Qui?" all'esame della regola che presiede alla vocazione autobiografica. Dopo avere concluso che ogni generalizzazione sulla base della psicologia dell'autore, ovvero della sua religione, sesso e situazione economica, è in ultima analisi insostenibile, May afferma che esistono due caratteristiche comuni alla stragrande maggioranza degli autobiografi: "la première est que leur autobiographie est l'oeuvre de l'âge mûr, sinon de leur vieillesse; la seconde est qu'ils étaient eux mêmes connus du public dès avant la publication de l'histoire de leur vie" (*L'Autobiographie* 30). *Una donna* fa dunque eccezione ad entrambe queste regole, avendo Sibilla trent'anni al momento della pubblicazione ed essendo pressoché sconosciuta: *Una donna* è opera prima. Ed è un'eccezione che non solo non conferma la regola ma la scardina, introducendo nel discorso sull'autobiografia due parametri la cui importanza May sembra sottovalutare: la dimensione politica e la differenza sessuale.

Il libro dell'Aleramo si colloca nell'ambito di quelle autobiografie propiziate dalle esperienze traumatiche di chi scrive, esperienze che percorrono un terreno non ancora attraversato dai più e precorrono dunque la coscienza pubblica. Abbandonando il figlio in nome della sua autorealizzazione, Sibilla fece scandalo, lo scandalo di lesa maestà nei confronti di ciò che, secondo l'ideologia dominante, vi è di più sacro e naturale nella vita di una donna: l'istinto materno. Rifiutandosi d'essere preda di siffatta trappola bio-ontologica e scoprendosi vittima d'un secolare raggiro che maschera la cultura come natura, Sibilla *deve* scrivere un'autobiografia, *deve* anteporre alle sue velleità letterarie l'urgenza di quello che ha da dire, da raccontare. Sibilla, insomma, scrive un'autobiografia da manuale proprio perché c'è in lei l'urgenza della denuncia, il bisogno di costituirsi di fronte al tribunale del pubblico. "È un momento irripetibile", dice Morandini, "non solo per Sibilla ma anche per il movimento" (21). Esiste dunque, nello scrivere autobiografico, una dimensione che non esito a definire politica in quanto ha la sua matrice nel bisogno di socializzare un'esperienza che, opportunamente valutata, mira a mutare i rapporti sociali. È in altre parole un bruciante bisogno di utilità socio-culturale a determinare e regolare certo narrar di sé. Quasi il soggetto scrivente non volesse obliarsi *in toto*.

Entra qui in gioco il secondo aspetto dell'apparente eccezione costituita dallo scrivere precocemente autobiografico di Sibilla. Si tratta infatti d'eccezione solo qualora si ignori la questione della differenza sessuale. È noto come il femminismo, rivalutando il personale e il privato, abbia individuato nella scrittura femminile un'esigenza d'autoanalisi che, alla resa dei conti, si traduce in opere orchestrate dal bisogno di mantenere un qualsivoglia legame con la realtà quotidiana, sia esso in forma di romanzo autobiografico o diario, di lettere o memorie: la maggior parte della letteratura femminista è autobiografica.⁹

Attraversata in tal guisa dal genere sessuale, l'autobiografia come genere letterario si spacca. Esiste, in altre parole, un bisogno autobiografico che è iscritto nella differenza sessuale e fa capo all'essere donna e, generalizzando, allo scrivere segnato dalla coscienza di occupare una posizione dominata. Mentre chi si trova in posizione di dominio può permettersi il lusso di abbandonare completamente la sfera del quotidiano e immergersi totalmente nell'opera artistica, chi è dominato non lo può.¹⁰ Optando per il reale, ogni gruppo oppresso vuole mettere la propria produzione simbolica al riparo del vuoto che separa l'arte pura dal vissuto, dalle vicende private del soggetto scrivente. "L'uomo immagina per l'opera, la donna immagina per la vita", dirà Sibilla in *Il frustino*, suggerendo che "il miracolo la donna tenta di suscitargli nella vita quotidiana: l'arte non l'appaga, e quand'anche l'appaghi, ella pur sempre ha il senso che questa sia trasposizione, ripiego, qualcosa di rubato in certo modo alla vita. Per questo l'uomo chiama la donna: *la tentatrice* . . ." (146).

Dietro lo scrivere autobiografico di Sibilla v'è dunque la necessità di rifiutare la rarefazione dell'elemento privato in architetture narrative apparentemente rimosse dal soggetto scrivente. La persistenza di tale rifiuto fra molte scrittrici, ovvero la riluttanza con cui le donne hanno abbandonato l'esperienza personale, è spesso considerata un difetto dalla critica (per lo più maschile), ed è occasionalmente vissuto come tale anche da scrittrici che pur sono ben coscienti della natura politica dell'esclusione delle donne dalle lettere. Basti pensare a Virginia Woolf che in *A Room of One's Own* lamenta che spesso la scrittura femminile non riesca a sublimare la rabbia e l'amarrezza per una vita quotidiana segnata dalla dipendenza economica. Nel caso di Sibilla Aleramo, il suo ostinato autobiografismo è stato visto come una malattia, prima culturale e poi personale. Culturale perché ai primi del secolo l'influenza vociana e di D'Annunzio (nei suoi predicamenti di "vita come arte" e nei suoi ripensamenti "notturni") avevano per così dire elevato la dimensione lirico-personale a *conditio sine qua non* di uno scrivere consona alle esigenze dei tempi. Personale perché grava il sospetto che Sibilla, egocentrica e narcisista, non sia mai riuscita a varcare i confini dell'io; infatti, anche quando l'io verrà considerato come una scoria borghese da disperdere sul sentiero di guerra neo-realista, Sibilla continuerà imperterrita a legare il suo scrivere al vissuto: diari e lettere, le mille e una note di taccuino, saranno sempre le forme prese dalla sua produzione, in ideale continuità con *Una donna*.

Una siffatta contiguità fra parola e vissuto non poteva non fare arricciare il naso a quanti sono abituati a vedervi un sintomo di quel connubio tra arte e vita, o "tabe letteraria", che "era *topos* dell'atmosfera culturale *fin de siècle*" (Guerricchio 101). In realtà, questa lettura dell'opera di Sibilla—e di *Una donna* in particolare—risente di un'eccessiva fiducia nella formula che dice: vita come arte = retorica decadente. Nel caso dell'autobiografismo femminile, la continuità fra arte e vita è anche il tentativo di anteporre la pratica alla scrittura; è anche ciò che Isabella Pezzini chiama "l'appassionata resistenza di Sibilla alla

schizofrenizzazione della sua esistenza e della sua opera" (27).¹¹ Poco importa se la vita di cui Sibilla voleva fare un'arte risentirà, a tratti, della più vieta mitologia superomistica: ciò appartiene al contenuto del suo scrivere, mentre quello che qui conta è un *modus operandi*, un modo di porsi di fronte alla produzione simbolica. È un modo che privilegia la realtà e che quindi sfrutta lo scrivere autobiografico per il suo effetto di verità, per la sua capacità di costringere il lettore a confrontarsi con la Storia e non solo con una storia.

Una donna: un'autobiografia intensa ed utile

A tratti, un senso d'ammirazione quasi di estranea mi prendeva per il cammino da me percorso; avevo la rapida intuizione di significare qualcosa di raro nella storia del sentimento umano, d'essere tra i depositari d'una verità manifestantesi qua e là a dolorosi privilegiati. . . . E, pensosa, mi chiedevo se sarei riuscita un giorno ad esprimere per la salvezza altrui una parola memorabile. (*Una donna*)

Come accennato, Sibilla sentì il bisogno autobiografico in tutto il suo pulsare quando, abbandonata la famiglia, il desiderio di una scrittura che incidesse nella realtà andava soddisfatto senza mezzi termini, quando cioè la piaga dell'oppressione era più viva nel suo corpo. Ed è per questo motivo che *Una donna* offre spunti d'incalcolabile interesse per chi voglia esaminare più a fondo la connessione fra istanza autobiografica e letteratura, fra valore d'uso ed arte. Abbandoniamo dunque la teoria e poniamoci all'ascolto del testo:

Un libro, *il libro*. . . Ah, non vagheggiavo di scriverlo, no! Ma mi struggevo, certe volte, contemplando nel mio spirito la visione di quel libro che sentivo necessario, di un libro di amore e di dolore, che fosse straziante e insieme fecondo, inesorabile e pietoso, che mostrasse al mondo intero l'anima femminile moderna, per la prima volta, e per la prima volta facesse palpitare di rimorso e di desiderio l'anima dell'uomo, del triste fratello. . . . Un libro che recasse tradotte tutte le idee che si agitavano in me caoticamente da due anni, e portasse l'impronta della passione. Non lo avrebbe mai scritto nessuno? (*Una donna* 122)

Così termina il tredicesimo capitolo alla fine di una sezione che narra della sua simbolica rinascita dopo il tentato suicidio. Una rinascita che è scoperta e messa a fuoco del potere della scrittura. Oltre a presentare i tratti più tipici della prosa di Sibilla, quali i punti di sospensione, esclamativi ed interrogativi, questo passo dà risalto all'idea di necessità, di passione che devono secondo l'autrice costituire il marchio del "libro"; di un libro che vuole inaugurare il discorso dell'"anima femminile moderna" e che si propone di convincere, di usare gli artifici della *ars rhetorica* al fine di persuadere il "triste fratello" del bisogno di cambiare rotta. Si tratta, ovviamente, del libro stesso che abbiamo tra le mani e che così si sforza,

con supremo artificio retorico, d'iscrivere il lettore tra le sue righe e prescrivere una lettura. Vale qui la pena seguire le vicende che dal decimo al tredicesimo capitolo segnano la graduale messa a punto di questa poetica dell'appassionata necessità ovvero del bisogno autobiografico.

Nel decimo capitolo Sibilla stabilisce i termini entro cui va inquadrato il suo tentativo di darsi la morte, tentativo che evidentemente coronava "la crisi che si svolgeva in me a mia insaputa" (95). Poco prima di prendere il veleno—Sibilla osserva—"io considerai il mondo e me stessa con occhi affatto nuovi" (95), e tale lucidità le induce una presa di coscienza di sé come essere attraversato dalla discriminante sessuale. Con un ultimo conato di volontà a rientrare nei ranghi, Sibilla si ripropone di continuare a vivere per il figlio, il cui "nome costituiva l'amuleto del presente, il simbolo del futuro" (99). Comincia, tuttavia, a farsi strada la coscienza che il (un) figlio era (è) una "vittima fra due condannati avvinti" (101). Anche se permane in questa fase la speranza di poter dare al figlio un'educazione contro corrente, un'educazione che non comporti il totale sacrificio materno, la rievocazione autobiografica rievoca l'oscuro presagio che autorealizzazione e maternità sono, all'interno di strutture patriarcali, inconciliabili.¹¹

Nel capitolo undicesimo veniamo a sapere dei suoi "pomeriggi chiusa a chiave" coi "fogli di carta da lettere numerati" (102) dal marito ossessionato dal desiderio di gelosa onniscienza. Lo scrivere è dunque arduo, sottoposto direttamente al controllo di un'autorità che, avendo Sibilla dato prova di non aderire alla norma, sospetta l'eversione nell'uso di qualunque forma d'espressione/comunicazione. Nella solitudine pressoché claustrale Sibilla trovò "in un libro la causa della sua salvezza", nel libro di "un giovane sociologo" che "parlava dei suoi viaggi" e che "traeva i profani e gli scettici a considerare molti problemi gravi" (102-103). Un tale libro, in cui lo scrivere sociologico era temperato dall'appassionato intervento del soggetto coinvolto in prima persona, esercitò un "fascino" che "rendeva benefica"—cioè utile—"la solitudine" e la "difendeva fra le piccole realtà ostentanti la loro irrimediabile miseria" (103). Finalmente "verso la fine dell'estate mio marito risolse di fare un viaggio, per riposarsi e per distrarsi", e, dopo un breve e triste soggiorno a Venezia, i tre si recarono in un "angolo remoto del Tirolo" (104). Ed è proprio in quella "stretta valle rumoreggiante di cascate" che emerge la spaccatura insanabile fra i due, manifestandosi ad un livello che riguarda, non è un caso, la scrittura. Anche in Tirolo, infatti, non mancarono i dissapori, ma questa volta il marito, forse rilassato dalla vacanza, sembrava riprendersi dai modi bruschi e "pentito, mi istigava poi a far qualche progetto per il nostro ritorno a casa, a tentare di nuovo la distrazione dello scrivere. . . Perché non m'ispiravo a quel luogo magnifico?" (105). Pur nella sua ignoranza, il marito si fa portavoce di una concezione che aveva certamente mutuato dall'ideologia dominante e che spesso sottende la letteratura e il suo studio: si scrive sulle ali di una "ispirazione", di un soffio creatore che va e viene: la scrittura non è produzione simbolica risultante dalla

tentata valorizzazione di un certo capitale culturale, ma è il frutto di qualche imperscrutabile aristocrazia naturale. A ben vedere, quindi, è tutta una concezione dell'arte che il marito propone, un'arte che trasporta adorna distrae, senz'accenno ai bisogni all'utile.

"Lo ascoltavo stancamente, come si ascolta un passante che parla della nostra salute e ci dà consigli senza sapere nulla di noi", si affretta ad aggiungere Sibilla che sente di volere dare ben altro peso e motivazione al suo scrivere. Ispirarsi e comporre delle favole non le si addiceva: un bisogno di intervento reale premeva: *realitas ad portas*.¹² Tornati a Civitanova, il marito, preoccupato dello stato di prostrazione in cui lei versava, s'addolcì ulteriormente e le fece dono di "un grosso fascicolo di carta bianca" affinché lei scrivesse pure "le *sue* memorie" cioè "la storia del *suo* errore" (107). Quasi si fosse reso conto che Sibilla non avrebbe mai raccontato delle storie in terza persona, il marito fa così un ultimo disperato tentativo e tenta di controllare, di comandare a distanza il bisogno autobiografico della moglie: perché non si pente, perché non si dissocia dal passato scrivendo del suo "errore", del suo innaturale desiderio d'indipendenza? Vinta un'iniziale frustrazione, Sibilla comincia veramente a scrivere, sulla carta di lui ma contro di lui. "E scrissi per un'ora, per due, non so", ascoltando "strani fermenti del mio intelletto, come presagio di una lontana fioritura" (107-108). A questo punto il testo di *Una donna* si lancia in un lungo e sofferto paragrafo, incastonato da ben nove punti interrogativi.¹³ La scrittura fomenta il dubbio, e il dubbio si riversa—come spesso accade in questo suo primo libro—sulla figura della madre, su se stessa come madre e su sua madre, finita rinchiusa in una casa di cura per malattie mentali. Lo scrivere, in altre parole, mette a fuoco quello che al momento era il suo problema principe. E se la scrittura autobiografica è per lei un appassionato gesticolare verso il reale, i punti interrogativi ne costituiscono le formicolanti braccia tese in urgente domanda.

S'apre così il capitolo dodicesimo, in cui la lettura e la scrittura, la pratica della letteratura, assumono connotati ben più precisi. La lettura si rivela un mezzo per sentirsi "un essere che intendeva ed assentiva e collaborava ad uno sforzo collettivo" (111). La scrittura comincia a farsi sistematica, a diventare il laboratorio in cui "provavo poi a riprendere la mia libertà di spirito" (113) e a sondare i lembi della verità dell'oppressione: ma, "chi osava ammettere una verità e conformarvi la vita?" (114). Sibilla non può ignorare l'abisso esistente fra scrittura e vita, fra arte e realtà: "tutti si accontentavano: mio marito, il dottore, mio padre, i socialisti come i preti, le vergini come le prostitute: ognuno portava la sua menzogna" (114).¹⁴ Tanto lo scrivere quanto la vita devono per lei adeguarsi alla verità: la vita è scrittura: la vita come scrittura. E se la vita/scrittura è il terreno da percorrere fedeli alla verità, lo scrivere autobiografico non può non essere il mezzo di comunicazione più adatto a percorrerlo.

Il capitolo tredicesimo s'apre rievocando "un fatto di cronaca che m'indusse irresistibilmente a scrivere un articoletto e a mandarlo ad un giornale di Roma,

che lo pubblicò” (116).¹⁵ L’articololetto conteneva “la parola *femminismo*” e “quando la vidi così, stampata, la parola dall’aspro suono mi parve d’un tratto acquistare intera la sua significazione” (116). In questo preciso istante, sulla scia dell’entusiasmo per la trovata pienezza della significazione, Sibilla enuclea, in un paragrafo, il senso del suo autobiografismo nonché il duplice criterio che lo innerva:

Il mio scartafaccio cresceva di mole. Tentativi disparati vi si succedevano. Accanto ad impressioni visive, alla pittura rapida di qualche *tipo*, si svolgeva in cento frammenti il filo delle mie considerazioni sulla vita, tendenti a orientarsi in una connessione, in un organismo. Un occulto ardore correva per quei fogli, che io cominciavo ad amare come qualcosa *migliore di me*, quasi mi rendessero la mia immagine già purificata e mi convincessero ch’io poteva vivere intensamente e utilmente. Vivere! Ormai lo volevo, non più solo per mio figlio, ma per me, per tutti. (*Una donna* 116)

Lo “scartafaccio” che cresce “di mole” altro non è che la quotidiana tessitura di un testo chiamato esistenza, di se stessi come scrittura. Manca in tale “scartafaccio” l’unità che secondo l’estetica dominante caratterizza l’opera d’arte; ma siffatta mancanza altro non è che il segno dell’aderenza fra scrittura e verità. La scrittura non può possedere l’unità che manca al soggetto scrivente. Il “filo delle mie considerazioni sulla vita” non può non svolgersi in “cento frammenti” perché la verità è quella di un soggetto diviso. Sibilla sfiora qui il *topos* forse più sconvolgente del nostro secolo, l’aspra scoperta delle crepe che fratturano quello che, suggeriva l’etimologia, era ritenuto indivisibile: l’individuo.¹⁶ Il soggetto individuale non è uno, ma è costituito dalle e nelle miriadi degli spazi sociali che lo producono come tale. Una scrittura che ammetta la verità e vi conformi la vita non può far altro che rassegnarsi all’io diviso ed annotare i “cento frammenti”, anche se vi è sempre l’illusoria tendenza—tipica dell’autobiografismo—a desiderare “una connessione, un organismo” unico.¹⁷ Illuminati dalla contiguità colla verità, tali “cento frammenti” costituiscono altrettanti specchi che riflettono un’immagine “migliore di me”, un’immagine in cui la vita/scrittura ideali sono quelle improntate ad un duplice criterio. Dice infatti Sibilla che il suo scriversi la convinceva di essere una persona in grado di poter vivere “intensamente e utilmente”. Se l’intensità di vita/scrittura è in fondo consona ai moduli superomistici decadenti che sferzavano l’aria dell’epoca, l’utilità rimanda alla funzione politica che Sibilla si proponeva di esplicitare con la sua autobiografia. È, a ben vedere, la duplice poetica che informa *Una donna*, con il battito dei suoi punti esclamativi tutti tesi a comprovare l’intensità, con l’appassionata selva di punti interrogativi a testimoniare il bisogno di valore d’uso. E non sorprende che sia proprio alla fine di questo paragrafo che Sibilla pronunci finalmente le parole che preludono alla sua liberazione, alla coscienza che la sua vita/scrittura andavano dedicate a se stessa e alla società, e non solo a suo figlio. La scrittrice scopre che essere una donna, al di là dell’identità

unitaria fornita dall'ideologia del soggetto-madre, significa essere una somma di frammenti di desiderio; e che lo scartafaccio autobiografico può/deve adempiere al compito di indirizzare tali frammenti in direzione dell'intensità e dell'utilità.

Lo spazio otobiografico

Io, donna, che non ho alle spalle puntelli ideologici, mi limito a essere quanto più so, sincera. (S. Aleramo, da una lettera a G. Papini, cit. in Conti e Morino 77)

Per svariati motivi la vita/scrittura successive a *Una donna* si dimostrarono più interessate all'intensità che all'utilità. Più che la dimensione politica poté il fascino d'essere poetessa e di trattare da pari con le altre anime nobili, il fascino della creazione artistica secondo i canoni ufficiali. I punti esclamativi sovrasteranno, in numero, quelli interrogativi. La letteratura sarà sempre meno un mezzo, sempre più un fine. A parziale spiegazione si possono addurre le sue origini borghesi, si può postulare che, cessato il bisogno di realtà che aveva sotteso *Una donna*, la scrittrice abbia ceduto alle lusinghe di un'identità da artista decadente e abbia ufficialmente ripudiato la matrice femminista del suo scrivere; si può infine essere delusi dal suo tentativo di seguire un modello dannunziano. Ma al di là di recriminazioni piuttosto gratuite, occorre, in questa sede, valorizzare il fatto che mai lei ha voluto abbandonare completamente il terreno del privato e che la sua opera pertanto costituisce quello che Lejeune (*Le Pacte autobiographique* 165), riferendosi all'opera di Gide, chiama lo *spazio autobiografico*: ogni libro è teso alla costruzione di un'immagine di sé, ma solamente uno merita l'appellativo di autobiografia *stricto sensu*. Non è questa la sede per esaminare la totalità dello spazio autobiografico costituito dall'opera di Sibilla. Mi limiterò pertanto a segnalare i momenti "utili" e a proporre ipotesi di lettura e futura ricerca.

Per quanto il bisogno di utilità venisse gradualmente meno dopo il rapporto con G. Cena, è possibile rintracciare i frammenti di un valore d'uso in tutto lo spazio autobiografico di Sibilla.¹⁸ Le lettere sono ovviamente iscritte in un'istanza d'utilità. Cos'è infatti la comunicazione epistolare se non un tentativo d'incidere nel vissuto, adeguare costantemente il periscopio all'orizzonte del proprio mutevole io e persuadere gli altri a leggersi/leggerci in un certo modo? Nel caso dell'Aleramo, l'esorbitante mole dell'epistolario rivela la misura in cui il bisogno d'un tale utile autobiografico agisse da contrappeso al desiderio di essere un'acclamata artista e le facesse disperdere l'energia produttiva in, appunto, cento frammenti: "E dici che non riesci a scrivere una pagina di romanzo?" la rimbrottava Cardarelli, "ma è naturale, tu il romanzo lo scrivi agli amici e bisognerebbe che un giorno si radunassero tutte le lettere che tu hai sparso per ogni parte del mondo perché tu poi potessi avere sott'occhio lo sperpero della tua arte, che è poi la tua vita".¹⁹ Ma Sibilla non si preoccupa

d'accumulare, e si sperpera, perché la lettera è più utile alla sua vita quotidiana di quanto non lo fosse un romanzo dato in pasto ai posteri. Anche le prose di *Gioie d'occasione*, *Orsa minore* e *Andando e stando* quasi sempre trovano la loro ragione d'essere in episodi contingenti e spesso fanno dell'aggancio autobiografico un trampolino di lancio per considerazioni d'interesse più generale.²⁰ I *Diari* continueranno poi, in maniera evidente, il bisogno e lo sforzo di capire se stessa e gli altri nella testualizzazione del presente e nella rivisitazione del passato. Una domanda: non dovremmo forse considerare *tutta* l'opera di Sibilla un'autobiografia scritta secondo modalità differenti, la modalità dei cento frammenti?²¹

Predomina in questi cento frammenti d'un'autobiografia composita la problematica dell'amore. Dopo l'interrogazione appassionata della maternità in *Una donna*, è la volta del rapporto eterosessuale a essere investigato, in vita come nella scrittura, secondo i tempi e i modi di una coazione a ripetersi nella ricerca dell'amore vero ed appassionato.²² Idealmente il rapporto amoroso avrebbe dovuto riaccostare i lembi aperti dalla differenza e diffidenza sessuali che lei stessa aveva introdotto come criteri socio-ontologici in *Una donna*; ma la realtà delle cose finirà per riaprirli sempre. E come la vita la costringerà a rivedere ripetutamente il mito dell'amore romantico, così farà, a tratti, anche la sua scrittura, laddove più aderirà alla verità e all'utile.

E per noi, lettori d'un'epoca post-femminista, l'utilità della fruizione dello spazio autobiografico dell'Aleramo consiste proprio in quel suo sporadico affacciarsi sull'abisso della differenza. Anche laddove Sibilla più tenta la produzione d'opere consone alle richieste del mercato dei beni simbolici, possiamo rinvenire le tracce di una mai dimenticata scrittura femminista in cui lei si rappresenta come essere costituito dalla e nella differenza sessuale. Indubbiamente l'accantonamento del femminismo farà spesso dimenticare a Sibilla la persistenza ed onnipresenza delle strutture patriarcali: e lei si vivrà/scriverà più come superuomo che come donna, favorita in questo dalle possibilità discorsive offerte dall'ambivalenza nietzschiana.²³ Le sue parole si collocheranno allora nelle abusate griglie significanti dell'ideologia umanistica, laddove idee ed eventi si colorano d'assoluto e perdono la loro specificità storico-sessuale. Ma le sue condizioni oggettive di donna, per quanto trasfigurate dall'identità di poetessa, non le consentiranno di dimenticarsi più di tanto. E pur nel turgore dannunziano (segno di "intensità") della sua prosa, s'annideranno sempre i residui mai estinti dell'utile autobiografico. Esempolari a tal riguardo sono le tre maggiori opere narrative, quelle in cui Sibilla più ripose le sue speranze di successo: *Il passaggio*, *Amo dunque sono* e *Il frustino*.

Il passaggio è il libro a cui Sibilla faticò di più, nel tentativo d'ammansire l'impulso autobiografico e celarsi sotto le spoglie della prosa d'arte. Ma, nota Guerricchio, "l'etichetta di romanzo che portava *Il passaggio* è assolutamente impropria" e sarebbe più opportuno considerarlo una 'autobiografia lirica', o, meglio, una 'nuova autobiografia' che ha perso quel carattere tradizionale ch'era

appartenuto a *Una donna*" (193). "Mentre in *Una donna*", aggiunge Pozzato, "prevale la rivendicazione del ruolo sociale, ne *Il passaggio* prende piede quella che oggi chiamiamo la vita privata o più semplicemente il privato" (60). Ma la prosa d'arte pesa. L'artificio letterario, le flessuosità del periodo, il grido lirico e l'ansia di trasfigurazione rendono difficile la lettura di quest'opera. Mancano i nessi causali tra gli eventi, e il desiderio di farsi capire soccombe alla volontà di mostrarsi anima bella. "A volte", commenta Pozzato, "occorre la conoscenza extratestuale di particolari biografici per cogliere non solo eventuali riferimenti ma il senso letterale stesso di ciò che viene raccontato" (64).

Varrebbe tuttavia la pena di fare uno sforzo e dipanare l'intricata matassa lirica. Si vedrebbe allora che un'estrema e lineare sincerità non erano, quand'anche volute, possibili. L'aderenza fra scrittura e verità era infatti ostacolata dalla scabrosità di certi temi. Oltre a narrare dei suoi pellegrinaggi amorosi (da Damiani a Cena, da Cardarelli a Papini a Boccioni a Boine a Campana), *Il passaggio* fa allusione alla sua esperienza omosessuale e al "misterioso tremore" che "ha arrestato nel desiderio" Cardarelli, impedendogli di consumare il rapporto erotico con lei.²⁴ Ci viene pertanto offerta la possibilità di riflettere sulle difficoltà che s'ergono di fronte ad uno scrivere autobiografico al presente. Occorre eufemizzare la verità; la sincerità può infastidire le orecchie di quanti sono ancora in vita e potrebbero sentirsi pubblicamente colti in fallo, smascherati nell'abuso del fallo. Sibilla è dunque costretta a smorzare il suo narrarsi anche da motivi contingenti, ma il valore di quello che ci fa intuire nei momenti in cui più riflette sull'amore e sul "maschile" sono importanti non solo per tutta la letteratura femminista che ne deriverà ma anche perché tuttora consentono a noi uomini di confrontarci con uno sguardo femminile che ci squadra e inquadra.

Amo dunque sono ("l'unica mia opera di getto") fu scritto nel 1926 e pubblicato da Mondadori l'anno seguente.²⁵ Si tratta di un romanzo epistolare di 45 lettere che la protagonista Sibilla scrive per il suo amante Luciano (Giulio Parise) partito alla volta di un ritiro spirituale, previa promessa di continuare l'astinenza sessuale iniziata alcuni mesi prima. Come pattuito le lettere rimarranno senza risposta, testimonianza unilaterale d'una passione che, come dice il titolo, diventa fattore d'autoindividuazione ontologica. Certo "l'impressione definitiva è quella di un'opera priva di sufficiente coesione: un po' diario, un po' prosa breve (che per l'Aleramo significa quasi sempre 'bella pagina', un po' annotazione lirica, un po' manifesto" (Pozzato 78). Ma se adottiamo le lenti dei cento frammenti e d'una lettura improntata al valore d'uso, la noia di certe pagine sarà ampiamente ripagata dalla sincerità di altre in cui la scrittura "di getto" ha impedito il formarsi di quell'opacità che ne *Il passaggio* risultò dal troppo tempo speso alla ricerca di effetti formali. Il 3 agosto, per esempio, Sibilla confessa: "la mia carne stamane mi ossessiona"; "un desiderio insostenibile mi circola nelle vene" (128-129). L'effetto di verità garantito dallo scrivere autobiografico ci costringe a vedere in queste parole non una finzione

romanzesca ma un tentativo, quasi primordiale, che una donna italiana fa di imporsi come soggetto del desiderio (e non più come oggetto) nella sfera pubblica. Ed è così che Sibilla nota: “ho potuto stamane, senza timore, abbandonarmi qualche istante al piacere di me stessa, e poi rialzarmi con senso di refrigerio profondo”. È fuor di dubbio che queste parole coesistono insieme a molte altre in cui Sibilla quasi invoca, e senz'altro accetta, un ruolo tradizionale di passività, quasi di castità. Non si può tuttavia sottovalutare l'importanza di queste prime confessioni pubbliche di autoerotismo, di sessualità femminile, in una cultura che si bea di pensare la donna come supplementarità e che passa sotto silenzio “ciò che una donna realmente prova” (129) nell'atto sessuale. I lettori non possono non essere coinvolti, tutti. Coinvolti e provocati a riflettere sul fatto che gli amori omosessuali “appaiono, ai loro seguaci, più nobili degli amori normali” perchè “tra gli amanti di ugual sesso forse il silenzio è meno assoluto, e si tenta uno scambio di sensazioni anche nel campo della parola” (129).²⁶ *Amo dunque sono*, offrendosi come testimonianza nel campo della parola di una soggettività costituita dall'amore e nella carne, si erge contro il *cogito ergo sum* di cui s'è pasciuta la cultura umanistica nell'esaltazione dello spirito e nella repressione tutta razionale del corpo e della passione.²⁷

Delle tre opere qui esaminate *Il frustino* è quella meno autobiografica, almeno se la si considera da un punto di vista formale. Si tratta infatti di un romanzo in terza persona, in cui Sibilla narra la sconvolgente vicenda amorosa tra Caris di Rosia e Mino Vergili. In realtà Sibilla rinnovella, a quindici anni di distanza, il suo amore per Giovanni Boine, con dovizia di riferimenti autobiografici in incognito. La Liguria è diventata Campania, Clemente Reborà è Emanuele Origo, Giulio Parise è quel personaggio senza nome collocato a Parigi e il pittore Cascella—l'amante da lei abbandonato per Boine—è ritratto sotto le spoglie di Donato Gabri, aviatore. L'abbondanza di dialogo e il tentativo di oggettivarsi spiegandosi attraverso una presunta percezione maschile (gli innumerevoli passaggi in cui Mino riflette su Caris) offrono il destro per un'analisi di come Sibilla avrebbe voluto essere vista: insomma tutte tessere del mosaico autobiografico. Va inoltre notato come l'impulso a coinvolgere se stessa e gli altri in una rappresentazione aderente alla verità quotidiana permanga anche qui sotto forma di lunghe lettere che Caris e Mino si sarebbero scambiate e che altro non sono che fedeli trascrizioni della corrispondenza che realmente ebbe luogo tra le persone che ispirarono il romanzo. Sibilla, in altre parole, concepisce la letteratura come il terreno in cui vanno messe in gioco e bruciate—al fuoco lento del consumo pubblico—le scorie del vissuto, scelte con un occhio attento ai tratti più significativi di una esistenza e di una congiuntura storico-culturale.

E per lei, donna, ciò che più brucia sono la differenza e la diffidenza sessuali: “ma quanto astio, quanto livore, quasi odio, ella anche suscitava: in uomini, in donne, sotto cento diversi pretesti, per il suo valore e per la sua costante affermazione d'amore!” (106). E, aggiungerei io, per il frequente spersonalizzare

gli attori della vicenda chiamandoli semplicemente “uomo” o “donna”—segno incontrovertibile di un taglio operato nel più intimo tessuto nell’individualismo dell’ideologia dominante. In questi momenti la scrittura autobiografica rinnega l’unicità dell’ “io” di cui e per cui scrive: l’ “io” si riscopre “donna”, si scopre un mero effetto di una struttura sociale che ci costituisce come esseri sessuati secondo un modello patriarcale. Secondo tale modello, la donna è cera passiva che solo l’esperta attività del maschio può modellare nella smorfia d’estasi orgasmica. Ed ecco che, inevitabile, “un dubbio ridestava il maschio”, poiché “le loro notti erano dolci e veementi, ma senza quell’aria lussuriosa ch’egli aveva immaginato” (113). Mino, in altre parole, dubita della propria virilità, della propria capacità di far godere appieno la femmina. E “se ella fosse tale soltanto con lui, Mino? Forse egli non sapeva accenderla d’un più rosso bagliore”. Ma se Mino avesse ascoltato quello che la scrittura/vita di Sibilla aveva da dire su di lui come “maschio”, si sarebbe forse reso conto che il suo “dubbio” non era (è) individuale ma iscritto in una posizione per lui intagliata dalla cultura del fallo.

Se Mino l’avesse ascoltata.²⁸ Chiaramente non possiamo ripetere l’errore di Mino. Chiaramente dipende da noi captare il bisogno e la verità dell’impulso autobiografico e trarne un valore d’uso. Chiaramente è una questione di orecchie, orecchie fini ed attente, orecchie che sta a noi sintonizzare sulla lunghezza d’onda del reale e del vero piuttosto che della “letteratura”. Poiché, commenta Derrida, anche nel caso dell’autobiografia, “c’est l’oreille de l’autre que signe . . . c’est l’oreille de l’autre qui constitue l’auto de mon autobiographique. C’est quand l’autre, beaucoup plus tard, aura perçu avec une oreille assez fine ce que je lui aurai destiné, que ma signature aura eu lieu” (“L’Oreille de l’autre” 71). Detto altrimenti, Sibilla ha fatto circolare le sue parole, ora “utili” ora “intense”, in uno spazio autobiografico la cui attivazione dipende dalle nostre orecchie e che pertanto è sempre uno spazio oto-biografico. È l’orecchio del pubblico che lo valorizza, “d’où la portée politique de cette structure, de cette signature où le destinataire signe avec son oreille et avec un organe percevant la différence” (71). Insomma, “c’est à cet égard-là que nous avons une responsabilité politique” (72).

Tale responsabilità politica consiste, in primo luogo, nella volontà o meno di prestare orecchie fini ai testi di Sibilla, anche se non sono “belli”. Secondo, come ho dimostrato per *Una donna*, si deve riconoscere la componente politica, d’uso, che attraversa la scrittura forzatamente autobiografica dei gruppi oppressi. Infine, con Derrida, “la question la plus difficile . . . concerne justement le genre sexuel, et non seulement le genre littéraire, le genre sexuel du ‘je’, qui dans sa forme grammaticale, au moins dans nos langues, est indéterminé” (73). Non si può parlare di autobiografia senza una rigorosa riflessione sul sesso dell’ “io” che si narra, nonché dell’ “io” cui appartengono le orecchie del destinatario. Non si può ignorare che l’ “io” è stato brandito dall’uomo autoproclamatosi Uomo, da quell’Uomo che, attraverso la folle sincerità di Nietzsche, s’è

espresso con la penna usata come il fallo usato come una frusta. Dice infatti Zaratustra a tutti gli uomini che si affacciano sulla realtà della sessualità: "vai dalle donne? Non dimenticare la frusta!" (93).

A questo punto, significativa e, per il momento, conclusiva è l'ironia che l'ultimo romanzo autobiografico di Sibilla sia proprio intitolato *Il frustino*—riferendosi al dono che le aveva fatto Clemente Rebora affinché lei placasse i suoi erotici furori. Ma Rina/Sibilla s'impossessò del dono e, invece di percuotere la propria passione, lo usò per affrontare l'uomo ad armi pari, nel tentativo di costringerlo a vivere finalmente l'amore perfetto, fra uguali. La vita le diede torto, l'amore perfetto non si concretizzò mai. Ne rimane l'intransigente ricerca. Ne rimane la testimonianza offerta dallo spazio autobiografico. E chi ha orecchie per intendere, intenda.

Wellesley College

Opere citate

- Abel Elizabeth, *Writing and Sexual Difference*, Chicago, Chicago UP, 1982.
- Aleramo Sibilla, *Amo dunque sono*, Milano, Mondadori, 1929; ed. cit., Milano, Mondadori, 1982.
- _____, *Un amore insolito: Diario 1940-1944*, Milano, Feltrinelli, 1979.
- _____, *Andando e stando*, Milano, Mondadori, 1942.
- _____, *Diario di una donna*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- _____, *Una donna*, Torino, Sten, 1906; ed. cit., Milano, Feltrinelli, 1985.
- _____, *La donna e il femminismo*, a c. di Bruna Conti, Roma, Editori Riuniti, 1978.
- _____, *Il frustino*, Milano, Mondadori, 1932.
- _____, *Gioie d'occasione*, Milano, Mondadori, 1930.
- _____, *Orsa Minore*, Milano, Mondadori, 1938.
- _____, *Il Passaggio*, Milano, Trèves, 1919.
- Althusser Louis, *Freud e Lacan*, Roma, Editori Riuniti, 1977.
- Bourdieu Pierre, *La Distinction*, Paris, Minuit, 1979.
- Cecchi Emilio, *Taccuini*, Milano, Mondadori, 1976.
- _____, *Letteratura italiana del Novecento*, Milano, Mondadori, 1972.
- Coward Elizabeth e Ellis John, *Language and Materialism*, London, Routledge & Kegan, 1977.
- Conti Bruna e Morino Alba, *Sibilla Aleramo e il suo tempo*, Milano, Feltrinelli, 1981.
- Derrida Jacques, *L'Oreille de l'autre*, Montreal, VLB, 1982.
- Eagleton Terry, *The Function of Criticism*, London, Verso, 1985.
- Federzoni Maria, "Le liriche e una prova teatrale", *Aleramo*, AA. VV., Firenze, La Nuova Italia, 1980. 5-115.
- Fortini Franco, "Per una ecologia della letteratura", *Insistenze*, Milano, Garzanti, 1985. 279-292.
- Garside Allen Christine, "Nietzsche's Ambivalence About Women", *The Sexism of Social and Political Theory*, AA. VV., Toronto, U of Toronto P, 1979. 117-33.

- Guerricchio Rita, *Storia di Sibilla*, Pisa, Nistri-Lischi, 1974.
- Habermas Jurgen, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Bari, La Terza, 1971.
- Heath Stephen, "Male Feminism", *Dalhousie Review* 64.2 (1986): 270-301.
- Jardine Alice, *Gynesis*, Ithaca, Cornell UP, 1985.
- Jelinek Estelle (a c. di), *Women's Autobiography*, Bloomington, Indiana UP, 1980.
- Jewell Keala, "'Un furore d'autocreazione': Women and Writing in Sibilla Aleramo", *Canadian Journal of Italian Studies* 7 (1984).
- Kristeva Julia, *Storie d'amore*, Roma, Editori Riuniti, 1985.
- Lejeune Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- _____, *Je est un autre: L'autobiographie de la littérature aux medias*, Paris, Seuil, 1980.
- _____, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986.
- Lelli Marcello, *Teoria del privato*, Roma, Istituto Gramsci, 1978.
- May George, *L'Autobiographie*, Paris, PUF, 1979.
- Maraini Dacia, "L'altra famiglia", *Mio marito*, Milano, Bompiani, 1968. 55-66.
- _____, *Donna in guerra*, Torino, Einaudi, 1975.
- Mazzotti Antal, "Sibilla Aleramo", *Letteratura italiana: I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1963. 211-35.
- Melandri Lea, "La spudoratezza. Vita e opere di Sibilla Aleramo", *Memoria. Rivista di storia delle donne* 8 (1983): 7-23.
- Miceli Jeffries Giovanna, "Una donna: singolare e radicale esperienza di ricerca e liberazione di una coscienza", *Forum Italicum* 15.1 (1981): 31-51.
- Morandini Giuliana, *La voce che è in lei: antologia della narrativa femminile italiana tra '800 e '900*, Milano, Bompiani, 1980.
- Nietzsche Friedrich, *Thus Spoke Zarathustra*, Harmondsworth, Penguin Books, 1969.
- _____, *Ecce Homo*, New York, Vintage, 1967.
- Nozzoli Anna, *Tabù e coscienza: La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1978.
- Pezzini Isabella, "L'autobiografia e il femminismo", *Aleramo*, AA. VV., Firenze, La Nuova Italia, 1980. 7-37.
- Prezzolini Giuseppe, *Diario 1900-1940*, Milano, Garzanti, 1967.
- Pozzato Maria Pia, "I romanzi e le prose di Sibilla Aleramo", *Aleramo*, Firenze, La Nuova Italia, 1980. 43-83.
- Ravaioli Carla, *Il quanto e il quale: la cultura del mutamento*, Roma, Laterza, 1982.
- Saccone Eduardo, *Commento a Zeno*, Bologna, Il Mulino, 1967.
- Showalter Elaine, *A Literature of Their Own*, Princeton, Princeton UP, 1977.
- _____, "Critical Cross-Dressing: Male Feminists and The Woman of the Year", *Raritan* 3. 2 (1983-4): 126-49.
- Statera Gianni (a c. di), *Il privato come politica*, Cosenza, Lericci, 1977.
- Vattimo Gianni, *Al di là del soggetto*, Milano, Feltrinelli, 1981.
- Vattimo Gianni e Rovatti Pier Aldo (a c. di), *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, 1983.
- Viovy Jean Louis, "Nouvel homme et vieux sexisme", *Les Temps Modernes* 462 (1985): 1330-1341.
- Woolf Virginia, *A Room of One's Own*, New York, HBJ, 1961.

Note

¹Nietzsche, *Ecce Homo* 266-267; *Thus Spoke Zarathustra* 93. Va però rilevato, a conferma della cautela sempre necessaria nei confronti di Nietzsche, che in *Ecce Homo*, come del

resto altrove, si trova anche un tributo ad una presunta superiorità delle donne: contrariamente all'uomo, queste sarebbero meno prone ad accettare la mitologia giudaico-cristiana dell'amore disinteressato e avrebbero pertanto una maggior coscienza della base soggettivo-corporale di tutti i sentimenti. Per una breve ma utile introduzione all'ambivalenza di Nietzsche sulle donne, cfr. Garside Allen, "Nietzsche's Ambivalence About Women".

²Sulla difficile questione del femminismo maschile cfr. le pagine illuminanti di Heath, "Male Feminism". Sulle contraddizioni di certo femminismo maschile à la Eagleton, cfr. Showalter "Critical Cross-Dressing" e Viovy "Nouvel Homme et Vieux Sexisme".

³Si veda, a titolo d'esempio, la *Storia della letteratura italiana*, Milano, Garzanti, 1969, vol. 9: il nome dell'Aleramo compare solo due volte per comprovare certe informazioni su D'Annunzio (61) e Campana (290n). Fuggevole è anche l'accento fatto nella *Storia della letteratura italiana*, Bari, Laterza, 1976, anche se qui le viene riconosciuto un ruolo di capostipite per la letteratura femminile. Fa eccezione la *Letteratura italiana: i contemporanei*, Milano, Marzorati, 1963, che dedica alla scrittrice un breve saggio di Artal Mazzotti (210-234). Mazzotti tende tuttavia a diluire l'impatto femminista di Sibilla affermando, per esempio, che *Una donna* è "soprattutto opera d'arte" (215).

⁴Femminista o meno, la produzione critica più recente è sostanzialmente un discorso femminile: Guerricchio, *Storia di Sibilla*; Federzoni, Pezzini e Pozzato, *Aleramo*; Melandri, "La spudoratezza: vita e opere di Sibilla Aleramo"; Miceli Jeffries, "*Una donna*"; Jewell, "Un furore d'autocreazione".

⁵Dice Morandini in *La voce di lei* "Il timore che per la donna la scrittura bruci l'esistenza è intenso. Spiega il tentativo di difendersene pretendendo che la letteratura sia indifferente al sesso di chi la pratica. Ma come prospettarsi una simile neutralità? Nello spazio dell'opera confluiscono i progetti dell'esistenza e della narrazione, ne determinano la struttura; e la tensione tra voce e desiderio riporta al soggetto, al suo statuto, al suo affermarsi in quanto sceglie la sessualità" (7). Com'è noto, la questione della neutralità del letterario ha occupato le pagine della migliore critica impegnata del dopoguerra (da Pavese a Pasolini a Vittorini a Fortini). Per un recentissimo contributo, cfr. Fortini, "Per una ecologia della letteratura".

⁶Cecchi, *Taccuini* (263-264). Cfr. anche Prezzolini che, nel *Diario*, la definì "lavatoio sessuale della letteratura italiana" (169). Un'instimabile fonte d'informazioni sulla vita di Sibilla e i giudizi poco lusinghieri espressi dai vari Croce, De Robertis, Cardarelli, è *Sibilla Aleramo e il suo tempo* di Conti e Morino, una biografia costituita da lettere e documenti vari suturati dai brevi riferimenti storici delle curatrici del volume. Da esso risulta che l'unico a capire veramente Sibilla fu Clemente Rebora, sempre pronto a volerle bene senza contropartita, in maniera "simile all'anello di Saturno, che recinge luminoso senza stringere mai" (161). A parziale correzione del giudizio su Cecchi, va ricordato come il critico incluse tre articoletti sulla scrittrice nella sua *Letteratura italiana del novecento* contribuendo così alla di lei popolarità ("La granata e la fiaccola" 394-399; "Sibilla Aleramo incoronata" 399-402; "*Una donna* di Sibilla Aleramo" 402-405).

⁷Soprattutto gli articoli pubblicati nel suo periodo femminista, e ora raccolti da Conti in *La donna e il femminismo*, rimangono a testimonianze del tentativo di negoziare legittimità e consenso intorno alla nascita di un nuovo soggetto sociale: la donna. Sull'importanza della sfera pubblica ai fini di una rappresentazione di sé come essere libero e razionale, partecipe di un contratto socio-consensuale e capace di decisioni, cfr. Häbermas, *Storia e critica della opinione pubblica*. Per valutare l'enorme incidenza che la neo-formata sfera pubblica ebbe sul mondo delle lettere nel secolo diciottesimo e diciannovesimo, cfr. Eagleton, *The Function of Criticism*. Va da sé che la sfera pubblica costituita con e dalle rivoluzioni democratiche che portarono la borghesia al potere riconosceva, in teoria, come partecipi tutti i liberi cittadini, ma, di fatto, non includeva le donne. Si può anzi sostenere che è proprio con l'ondata del femminismo di fine secolo che si può iniziare a parlare di

una sfera pubblica proclamata e gestita da donne che reclamano uno spazio legittimato dalla oppressione e dalla differenza sessuali.

⁸Nelle teorizzazioni sull'autobiografia si ha l'impressione di assistere al lavoro di Penelope in cui il farsi del tessuto ha luogo con la mente rivolta all'inevitabile disfarsi. Esempiare, a tal riguardo, è l'opera di Lejeune che nei volumi successivi a *Le Pacte* disperde quanto prima codificato. In un certo senso, vale come conclusione l'inciso polemico di Saccone che, in *Commento a Zenò*, afferma: "L'autobiografia è inevitabile; e quando mai la scrittura s'è occupata d'altro?" (126). Se le cose stanno così, se cioè tutta la scrittura è più o meno autobiografica, il problema investe non più un genere rigorosamente definito ma le varie modalità del coinvolgimento del soggetto nella scrittura. Dal genere letterario si passa, ad esempio, al genere sessuale come discriminante di un discorso sull'autobiografia.

⁹A proposito della narrativa femminista degli anni settanta, Nozzoli scrive in *Tabù e coscienza* che "la volontà di unificare personale e politico, sollevando la cortina su una dimensione storicamente celata, determina la presenza di stilemi e moduli propri del precedente autobiografico. L'uso della prima persona e l'impiego della tecnica memoriale sono, infatti, tra le costanti più accertate del romanzo femminista che, utilizzando l'autobiografia come strumento di conoscenza, sembra voler riproporre a livello narrativo le forme dell'autoanalisi, introdotte dai gruppi postsessantotteschi come fase indispensabile nel processo di liberazione femminile. Eliminando la distanza tra autrice e personaggio e fondendo i due termini nella dimensione autobiografica, si giunge così a negare ogni volontà oggettivizzante, preferendo il magma incomposto della propria soggettività alle insidie di nuove possibili stereotipizzazioni dell'immagine femminile" (163). Sul tema della scrittura femminile e l'autobiografia, cfr. Jelinek (a c. di), *Women's Autobiography*. Sul legame fra femminilità e quotidiano, cfr. Abel, *Writing and Sexual Difference*. Sul privato, cfr. Ravaioi, *Il quanto e il quale* (51-88); Lelli, *Teoria del privato*; Statera (a c. di), *Il privato come politica* che, tra l'altro, contiene un interessantissimo saggio di Guiducci, "La maternità come istituto sociale".

¹⁰Non è questa la sede per un approfondimento di questo suggerimento teorico che riprendo in un saggio su Pasolini di prossima pubblicazione. Si ricordi tuttavia che il realismo—e l'autobiografia è per molti aspetti iscritta in un desiderio realista—è un'estetica dei gruppi dominati (cfr. Bourdieu, *La Distinction*) e che la dialettica tra posizioni dominanti/dominate non è cosa affatto semplice. Molteplici assi o linee di potere si intersecano nella vita di ogni individuo (classe, sesso, razza, età, origine geografica ecc.) ed è raro che si trovino tutti armoniosamente allineati ad uno o l'altro polo dello spettro. Per esempio un uomo (asse sessuale dominante) può essere negro e povero (assi razziali ed economici dominati). O, se si accoglie la feconda proposta di Bourdieu, si troverà che una larga fetta d'intellettuali costituisce la cosiddetta frazione dominata della classe dominante ed è quindi più propensa ad identificarsi con i gruppi oppressi. La situazione di una donna intellettuale sarebbe pertanto più compromessa. Ogni caso, tuttavia, è per così dire a sé, e va analizzato tenendo conto della risultante dalla composita incidenza dei vari assi/linee (incidenza che comunque varia a seconda della congiuntura storica).

¹¹È la conclusione implicitamente raggiunta da Vanna, la protagonista di Maraini, *Donna in guerra*, che rifiuta la proposta del marito Giacinto quando questi le propone di avere un figlio perché "una donna sposata senza figli è come una gatta senza gattini, che piange, si dimena, si mangia la coda che fa pena" (246).

¹²Un'interessante eco di siffatta dicotomia fra scrivere "letteratura" e scrivere sotto la pressione del reale è rintracciabile nel racconto di Maraini, "L'altra famiglia". In esso si narra di una donna che conduce una esistenza schizofrenica fra due mariti, uno dei quali sta lavorando ad un romanzo in cui un uomo è diviso fra due mogli. Mentre la donna dunque vive l'esperienza, per l'uomo è una questione ideologico-artistica.

¹³Sarebbe importante tabulare i punti interrogativi in *Una donna* e nel resto delle opere dell'Aleramo. Si avrebbe in tal modo un diagramma delle incertezze più urgenti nelle varie

fasi del suo percorso esistenziale. Una simile operazione andrebbe ripetuta per i punti esclamativi, in modo da osservare la distribuzione delle pseudo-certezze sbandierate nell'esaltazione interiettiva.

¹⁴È interessante notare come il tema dell'accontentarsi si sia ripresentato a Sibilla in occasione dei bombardamenti su Roma nel 1943. In *Un amore insolito*, il 23 dicembre, leggiamo: "Contentarsi. . . . Una delle scorse notti, nell'insonnia, la parola mi si è presentata alla mente, non so come, col ricordo di una frase da me scritta quarant'anni fa, in *Una donna*" (313).

¹⁵Trattasi di uno degli articoli che Sibilla scrisse sulla *Gazzetta letteraria*, *Vita moderna* e *Vita internazionale*, ora raccolti in *La donna e il femminismo*.

¹⁶La produzione teorica, critica e letteraria sulla spaccatura e morte del soggetto autonomo e unitario di cartesiana memoria è torrenziale. Il fondamento psicanalitico segue la linea Freud-Lacan e, passando attraverso Althusser, vede nella finzione d'un soggetto unitario l'operazione più pernicioso della ideologia dominante (cfr. Althusser, *Freud e Lacan*). Utilissimo anche il volumetto di Vattimo *Al di là del soggetto*, in cui si riferisce al percorso Nietzsche-Heidegger come ad una "ontologia del declino". La dissoluzione del soggetto della conoscenza porta inevitabilmente allo sfaldarsi dell'oggetto e al "pensiero debole" (cfr. Rovatti e Vattimo, *Il pensiero debole*). Per quel che riguarda l'Aleramo si prospetterebbe una doverosa rivisitazione delle sue opere alla ricerca della dialettica fra conati alla unità e sincero riconoscimento della frattura; frattura che è comunque testimoniata dalla dispersione dei e nei suoi scritti.

¹⁷La poetica dei "cento frammenti" allude e prelude alla *écriture feminine*, all'idea cioè di uno scrivere non sotteso dalla pretesa teleologica di una significazione unica. Il migliore esempio di tale scrittura si avrà nel *Passaggio* che Sibilla stessa, difendendosi dall'accusa di estetismo, definirà "opera di donna, di poesia femminile" (*Diario di una donna* 272). V'è naturalmente una differenza fra la denuncia di verità sociali in *Una donna* (registro realista) e l'aderenza alla verità del soggetto diviso nel *Passaggio* (registro modernista). In entrambi i casi si tratta però di rapporto tra verità e scrittura, e la differenza è da attribuire alle mutate condizioni di vita di Sibilla (da moglie-madre a poeta tra poeti). Per un'esauriente discussione della *écriture feminine* (da non confondersi con la scrittura femminile *tout court*), cfr. Coward-Ellis, *Language and Materialism* 122-155, notevole anche per la lucida articolazione tra scrittura, ideologia e crisi del soggetto. Un più recente contributo teorico è Jardine, *Gynesis*, capp. 1-2.

¹⁸Per il rapporto con Cena e per tutti i riferimenti necessari a completare il quadro storico-esistenziale cui alludono le pagine di Sibilla e del presente articolo, cfr. Conti-Morino, *Sibilla Aleramo* e Guerrichio, *Storia di Sibilla*.

¹⁹Citato in Conti-Morino 61. Da notare è inoltre il carattere di "vasi comunicanti" assunto dall'opera di Sibilla che sottopone tutto—anche le lettere— a costante rilettura e re-visione nei suoi diari. Per le lettere, cfr., ad esempio, *Diario di una donna* 174-188.

²⁰Absolutamente tipica è la prosa "Capelli corti" di *Gioie d'occasione* (33-37) in cui l'Aleramo parte dal suo cambiamento di pettinatura per tentare un'analisi del significato della moda, allora imperante, dei capelli corti per le donne. Si tratta in effetti di un'indagine proto-semiotica. Cfr. anche la famosa "Apologia dello spirito femminile" in *Andando e stando* 161-168.

²¹Una tale ipotesi acquista valore alla luce di quanto s'è detto a proposito della impossibilità di sostenere la illusione-finzione di un soggetto unitario e sarebbe comunque confermata dalla circolarità dell'opera di Sibilla, ricucita com'è nel tessuto connettivo dei diari, delle lettere e delle note di taccuino.

²²Per una suggestiva allusione all'amore come miracolo metafisico, scritta tra l'altro all'apice della sua *écriture feminine*, cfr. "La lettera" in *Il passaggio* 29-47. Va inoltre notato, a voler essere Derridiani, come il cognome scelto da Rina Faccio, "Aleramo",

contenga la parola "amore" e suggerisca la parola "ali"; entrambe sono significanti estremamente comuni nell'opera di Sibilla.

²³Cfr. il già citato articolo di Garside Allen che distingue quattro *topoi* in cui s'estrinseca tale ambivalenza. Quello che qui più interessa è l'affermazione in base alla quale la donna, proprio per la sua debolezza, risulterebbe più forte, cioè più vicino all'elemento dionisiaco della vita. L'opera senza dubbio più nietzschiana di Sibilla è *Il passaggio*. In esso la scrittrice si dimostra impregnata di quell'*amor fati* che, secondo il filosofo, caratterizzerebbe il superuomo. A pagina 15, per esempio, leggiamo: "Tutto m'attendeva, e nell'ora esatta. Tutti m'hanno dato. Tutti pareva fossero creati per me, per far che divenissi, sì, più grande per ognuno che avvicinavo, e più brava". Si tratta inoltre del libro più "dionisiaco", più piegato all'ascolto dell'emozione e dell'istinto. Il capitolo intitolato "La favola", in cui l'Aleramo racconta la sua passione per la "fanciulla maschia" Lina Poletti, termina con la duplice invocazione "Dioniso! Dioniso!" (136). Si consideri infine una fra le tante dichiarazioni *à la Zarathustra*: "Quanta libidine di bruttura, ebete libidine, giù fra la gente nel piano!" (151).

²⁴Per il rapporto omoerotico, cfr. le pagine 125-136. Per l'accenno che causerà la duratura ira funesta di Cardarelli, il cui nome per altro non viene fatto nel testo, cfr. p. 155. Sempre nel *Passaggio* l'Aleramo confessa il "peccato" di avere mentito in *Una donna* tacendo il rapporto amoroso con Felice Damiani e cedendo così alle pressioni del geloso Cena. In un certo senso, si può vedere nell'assunzione di uno pseudonimo anche il tentativo di non coinvolgere direttamente i familiari con la pubblicazione di *Una donna*. Divenuta famosa, non le rimase che l'estrema rarefazione del materiale autobiografico. Sul dissidio fra sincerità autobiografica e pressioni etico-sociali, cfr. Showalter *A Literature of Their Own* 302.

²⁵Cfr. *Diario di una donna* 353, in cui si legge anche una rivalutazione in data 1955: "Il libro è rimasto giovine, almeno così mi sembra. E vi sono frequenti squarci fra i miei migliori, lirici, rivelatori della mia essenza più femminile, più profonda".

²⁶Nell'ambito della messa in questione dei ruoli sessuali, Sibilla accenna anche alla sua ambizione di essere considerata "un'anticipazione, un annuncio del tipo che vivrà sulla terra fra secoli, dell'androgine liberato . . . un'immagine sorprendente, unica forse per ora, dell'innesto del principio virile—creatore, divino—nella forma femminile" (61-62).

²⁷L'asse portante del pensiero occidentale (patriarcale)—Platone, S. Agostino, Descartes—è chiaramente orientato attorno alla dicotomia corpo-spirito. Il corpo viene ritratto come altro-da-sé, caduco e da tenere a distanza. Forse è per questo che la donna, l'altro-dall'Uomo, viene spesso associata col corpo. Per l'aderenza tra corpo e parola nell'opera di Sibilla, cfr. il già citato articolo di Melandri. Per l'amore inteso come traccia che fonda la soggettività, cfr. Kristeva, *Storie d'amore*.

²⁸Anche secondo Heath all'uomo toccato dal femminismo converrebbe ascoltare: "Instead of begging on our knees for women to go on silently proving their phallic otherness, we can listen to what they are effectively saying about *us*, about male sexuality, about the male operation of the sexual in our societies" (283).

Samuel J. Patti

Autobiography: The Root of the Italian-American Narrative

The itinerary of the immigrant generation's passage to America gives rise to a narrative motivated by personal trauma and passion. As Marcus Ravage observed in 1917: "To be born in one world and to grow to manhood there, to be thrust then into the midst of another with all one's racial heritage, with one's likes and dislikes, aspirations and prejudices, and to be abandoned to the task of adjusting within one's own being the clash of opposed systems of culture, tradition, and social convention—if that is not heroic tragedy, I should like to be told what is" (Ravage in Boelhower 48).

Whether the reader sees this experience of passage to America through the anxious eyes of the immigrants or through the nostalgic view of their progeny, these tales are necessarily ones which express commitment to life's ever-renewed possibilities and appeal to something universal in the human condition. In Italian-American literature, the controlling narrative pattern, from the earliest texts to those published most recently, is that of the immigrant autobiography. The protagonist, regardless of his or her generation, does not fail to see himself in relation to his ancestors' journey to America. His story, presented through autobiography, is the root of the Italian-American narrative.

While the term "Italian American" literature has not always been considered an area acceptable for study by serious literary scholars, it seems at least to have been recognized as identifying a particular set of texts. But reactions to it remain uncertain. So let us begin by proposing a definition of this genre. The Italian-American narrative is a text in which the story concerns the universal human condition (our basic drives, hopes, fears, anxieties, etc.) seen through the perspective of Italian heritage in America. At least one hundred such texts exist starting with Luigi Donato Ventura's *Peppino* (1882) and Bernardino Ciambelli's *I misteri di Mulberry* (1893). The primary concern of most of these texts centers on the exodus theme relating to the mass immigration of Italians to America between 1880-1920. The strong personal nature of the narratives that are so closely tied to this historical epoch motivates the creation of texts in which the primary structure is autobiography.

At present there are at least five book-length studies of Italian-American literature: Olga Peragallo's *Italian-American Authors and Their Contributions to American Literature* (1949); *The Italian-American Novel*, the proceedings, edited by Thomas Cammett, of the second annual conference of the American Italian

Historical Association (1969); Rose Basile Green's *The Italian-American Novel: A Document of the Interaction of Two Cultures* (1974); Barbara Gae Bauer's unpublished dissertation, "Cautela, D'Angelo, D'Agostino, Di Donato: The Achievement of First and Second Generation Italian-American Writers of the New York Region" (1979); William Boelhower's *Immigrant Autobiography in the United States: Four Versions of the Italian-American Self* (1982).

Since Green and Boelhower view autobiography as the cornerstone of the literary production of the immigrant generation, their critical analyses are most useful for this discussion. Rose Basile Green's *The Italian-American Novel: A Document of the Interaction of Two Cultures* is a major contribution to the study of the Italian-American narrative because of the vast bibliography of texts she provides concerning the Italian experience in America. The main discussion of these texts focuses, as the title of her book suggests, on the sociology of the interaction of two cultures, which she presents primarily through short biographical sketches of authors followed by plot summaries of selected works. Green's book is divided into three parts. Part one discusses autobiography as the genre utilized in portraying the first accounts of Italian immigrants to America. Part two discusses the development of the Italian-American novel through a five-stage sociological process that results in works which evidence the assimilation of Italians into American culture. These stages are: 1. The early impact: a first look at the problems of assimilation, with several texts in Italian and one in French; 2. The need for assimilation; 3. Revulsion: texts by Italian Americans not addressing Italian-American experiences or themes; 4. Counterrevulsion; 5. Rooting: assimilation at last. In part three of her book, Green talks about contemporary Italian American novelists up to 1974.

Whereas Green views the early autobiographies as the first reminiscences of the immigrants that later evolve into novels, Boelhower focuses heavily on the early works and develops a narrative paradigm for the immigrant autobiography. In the initial stage the protagonist in the Old World anticipates the ideal of the New World. Arriving in the New World, he brings the ideal into contact with the reality. Finally, the protagonist contrasts the reality of the Old World with that of the New World. The ultimate result in the immigrant autobiography is that "there is always a new birth, but it is a doubling, not an erasing process" (Boelhower 49).

Boelhower conducts an in-depth discussion of four texts: Constantine Panunzio's *The Soul of the Immigrant* (1921); Pascal D'Angelo's *Son of Italy* (1924); Kay Boyle's compilation of *The Autobiography of Emanuel Carnevali* (1967); Jerre Mangione's *Mount Allegro* (1942). The author contrasts the multi-ethnic paradigm of the immigrant autobiography with the monocultural theory of the traditional American autobiography. Many contrasts emerge from this comparison of Old World vs. New World: closed vs. open space, poverty vs. wealth, static condition vs. opportunity, despair vs. hope, oppression vs. freedom (Boelhower 42). These contrasts reveal that "the multi-ethnic paradigm

uses the same representational structure of its monocultural opposite, but to *cancel* the representational pretensions the latter has assumed" (Boelhower 221). Such comments concerning the interaction of the established culture and ethnic subculture point again to the sociological orientation of the Italian American narrative seen earlier in Green's work. For these reasons we might assume that the exodus theme would be most real and engaging through the first person narration characteristic of autobiography. We should consider, however, the fine line of reality on which autobiography treads; we need to account for possibilities more dynamic than the simplified sociology of assimilation or so-called reality of autobiography. Northrop Frye remarks that "most autobiographies are inspired by a creative, and therefore fictional, impulse to select only those events and experiences in the writer's life that go to build up an integrated pattern" (*Anatomy* 307).

As we move to the narratives that have as protagonists the children of the immigrant generation, the key issue remains the same. Although the story focuses on the second generation Italian Americans, the narrative pattern of the immigrant autobiography as presented by Boelhower is still an essential part of the story, for it establishes the boundaries in terms of setting and theme. The "anticipation, contact, contrast" of the Old World vs. New World, though present, is rearranged in such a way that the "contrast" is no longer Old World Italy vs. New World America. Rather it is the reality of the Italian language, culture, and tradition within the family itself vs. the reality of American society and life outside the cultural limits of "Little Italy." While the protagonist of the immigrant autobiography is an Italian who is transplanted into American society, the protagonist of the second generation struggles to find his own identity while trying to hold a balance and oscillating between the cultures of Italy and America. The dilemma in the immigrant autobiography is that the protagonist "must organize two cultural systems, a culture of the present and the future and a culture of memory, into a single model" (Boelhower 29). The dilemma remains the same for the second generation protagonist. At the outset he is uncertain of the "culture of the present and the future" (the New World). In addition he is uncertain of the Old World culture that he knows only at a great distance from Italy and only through family and friends.

A brief comment on three of the best known works of Italian-American literature illustrates the point. While Jerre Mangione's *Mount Allegro* (1942) is an autobiography, Pietro DiDonato's *Christ in Concrete* (1939) and Mario Puzo's *The Fortunate Pilgrim* (1964) cannot be called autobiographies but autobiographical writings. According to Candace Lang, an autobiography is a work "in which a first-person narrator explicitly declares his intention to recount a major portion of his experiences and/or reflections on those experiences (even though this still leaves the question of the referential dimension—the 'authenticity'—of the autobiography to be dealt with in each individual case)"; autobiographical, however, is the term "for other works which one may care to

propose as attempts at 'self-inquiry,' 'self-revelation,' 'self-creation,' and the like" (Lang 6).

Mangione, DiDonato, and Puzo's works focus on children of the second generation and open with the immediate setting of the reality of the New World. Specifically, *Mount Allegro* and *Christ in Concrete* describe the initiation experiences of young boys in Italian families coming to grips with life in America. At the conclusion of each text the protagonist, now a young man, succeeds in controlling his double-edged cultural heritage.

Moreover, and somewhat as a commonplace, the final scene of each of the three works presents the young Italian American of the second generation alongside his immigrant relatives as he seemingly leads them toward a resolution of the Old World vs. New World contrast. In *The Fortunate Pilgrim* Lucia Santa at last achieves the dream of her own house when son Larry takes her from the city tenement to his new Long Island duplex. Again in *Christ in Concrete*, the family is entrusted to the son, in this case metaphorically the savior. In the concluding lines of the book *Annunziata*, on her deathbed, entrusts the family to son Paul: "Children wonderful . . . love . . . love love . . . love ever our Paul . . . Follow him" (DiDonato 311). And in *Mount Allegro*, when Gerlando returns from visiting relatives in Italy, he comes to terms with his Sicilian-American heritage. Gerlando's moment of discovery is social as well as individual. "The autobiographical structure," Boelhower suggests, is "designed around the structure of the group's collective consciousness. . . . the popular voice is polyphonic and decentralized. By using such a register to build his perspective, Mangione brings his strategy of substitution to technical perfection" (217-18).

A salient feature, then, of the Italian American narrative in which the protagonist belongs to the second generation is that the perspective of adjustment to life in the New World widens to include not solely the individual, but the whole family. The roots of the Old World that were cut and abandoned begin again to grow in many directions and to flourish in the New World.

The notion of family and family history becomes a necessarily stronger feature in works that evolve from the third generation point of view. The major factor is distance. Both in terms of the immigration history of Italians entering the United States and the literary history of the Italian-American narrative, the third generation protagonist has more to see than his predecessors, and he sees it in a different way. Rose Basile Green alludes to this general concept in two of her chapters entitled "Novels of Recall" and "Advanced Assimilation." We see this concept of recall in Helen Barolini's *Umbertina* (1979) and Kenny Marotta's *A Piece of Earth* (1985), two texts that follow the 1974 closing date of the survey offered in Green's *The Italian-American Novel*. The third generation protagonist can look back over two generations not with the compulsion to try to balance the Old World with the New World, but to search for a deeper sense of understanding and appreciation as an individual within a family of Italian-American heritage.

The narrative pattern of anticipation, contact, and contrast from Old World to New World in the immigrant autobiography is still witnessed in the “new” Italian-American narrative. However, the initial struggle of arriving in America comes to us in the proud memory and not in the immediate recollection of the anxiety of the struggle. Nor is there the conflict for identity as an Italian, American, or both, that is so common in texts from the second generation point of view. The third generation exhibits a more conscious control over the extent to which the Old World heritage can affect the life of the protagonist. If we consider that the distance in time can now allow a projection backwards of up to one hundred years, the depth of vision possible to the protagonist suggests texts that might be termed “sagas.”

Such a concept, according to Jolles, is one “based on a reality, the tie of blood, which has its own ideals. . . . it is rooted in the past, in family history and heritage, and its values are as powerful as those of the legend” (Jolles in Scholes 44). Accordingly, *Umbertina* is divided into three major sections that present the family history across four generations beginning with the great grandmother: Part I, *Umbertina*, 1860-1940; Part II, *Marguerite*, 1927-1973; Part III, *Tina [Umbertina]*, 1950 to present. Thus at the novel’s conclusion, Tina refers back to her immigrant great grandmother. Tina is planting some rosemary on Cape Cod with her fiancée, Jason, who asks, “‘Why rosemary? For remembrance?’ ‘Well yes,’ she laughed, ‘maybe that, too, but actually for old Umbertina. It’s the family women’s quaquaversal plant—wherever one of Umbertina’s clan descends, there also will be rosemary planted, for where it grows, the women of the house are its strength’” (Barolini 422).

This coming full circle through several generations is seen again in Kenny Marotta’s *A Piece of Earth*. The novel opens and closes with visits to the cemetery. The beginning of the novel portrays the Memorial Day tradition of picnicking on the graves of departed relatives. The main characters are the aging grandmother Antonia, her daughter Madge with whom she lives, Madge’s son Mike, and his girlfriend Agnes. Madge tires of caring for her mother. When Mike announces his intention to marry, Madge hopes he and his new bride Agnes will take in the grandmother. Agnes opposes the plan at first, but the climax occurs when she and Mike listen to the stories of the Old World and Antonia’s emigration to America. This is family history such as Mike had not previously known. After this revelation Antonia is more than welcomed, as a deeper understanding of family struggle, history, and tradition suddenly overtakes the young couple. The book closes on a reference to the importance of family heritage, including even what is unknown at a long distance in a faraway land. After the wedding ceremony Agnes’s mother visits the cemetery next to the church. “She had gone, on that happy day, to give them thanks. For it’s right on great occasions to give thanks to the dead” (Marotta 251).

All these Italian-American narratives set forth the experiences of individuals permanently transplanted from one land to another and the concomitant trauma

caused by the move. In some instances the experiences are recounted by the immigrants themselves, in others by their succeeding generations. These experiences constitute one of the great historical events of our nation and probably the greatest event in the lives of the people involved. The individuals, once transplanted, then experience a need for conversion from the old community to the new.

Conversion is a principal element of autobiography. Autobiography, therefore, becomes the natural format for the Italian-American narratives of the immigrant generation. In the autobiography, the immigrant can confront the pain of his transplantation and conversion.

The protagonist of the second or third generation also experiences a trauma, an identity crisis. It is a trauma both similar to and different from that of the immigrant generation. He is not forced to establish himself in a new land, but there are still the problems of an Italian in an American homeland, i.e., assimilation and search for self.

In this search for assimilation and for self, the second and third generations encounter the autobiographies of the preceding generations. Autobiography also becomes the vehicle of choice for the second and third generation protagonists to recount their own histories because their heritage is tied to the autobiographies of the immigrant generation. Therefore, the idea of autobiography as the root of the Italian-American narrative is then necessarily reinforced by the autobiographies of the second and third generations.

University of Virginia, Charlottesville

Works Cited

- Barolini, Helen. *Umbertina*. New York: Seaview, 1979.
- Bauer, Barbara Gae. "Cautela, D'Angelo, D'Agostino, Di Donato: The Achievement of First and Second Generation Italian American Writers of the New York Region." Diss. St. John's U, 1979.
- Boelhower, William. *Immigrant Autobiography in the United States: Four Versions of the Italian American Self*. Verona, Italy: Easedue, 1982.
- Boyle, Kay, comp. *The Autobiography of Emanuel Carnevali*. New York: Horizon, 1967.
- Cammett, Thomas, ed. *The Italian-American Novel*. Proceedings of the American Italian Historical Association. 25 October 1969. Staten Island, New York: American Italian Historical Association, 1969.
- Ciambelli, Bernardino. *I misteri di Mulberry*. New York, 1893.
- D'Angelo, Pascal. *Son of Italy*. New York: Macmillan, 1924.
- Di Donato, Pietro. *Christ in Concrete*. New York: Bobbs-Merrill, 1939.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton UP, 1957.
- Green, Rose Basile. *The Italian-American Novel: A Document of the Interaction of Two Cultures*. Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson UP, 1974.

- Jolles, André. *Formes simples*. Trans. Antoine Marie Buguet. Paris: Seuil, 1972.
- Lang, Candace. "Autobiography in the Aftermath of Romanticism." *Diacritics* 12 (1982): 2-16.
- Mangione, Jerre. *Mount Allegro*. 1942. New York: Columbia UP, 1981.
- Marotta, Kenny. *A Piece of Earth*. New York: William Morrow, 1985.
- Panunzio, Constantine. *The Soul of the Immigrant*. New York: Macmillan 1921.
- Peragallo, Olga. *Italian-American Authors and Their Contributions to American Literature*. New York: Vanni, 1949.
- Puzo, Mario. *The Fortunate Pilgrim*. New York: Fawcett, 1964.
- Ravage, Marcus E. *An American in the Making*. New York: Harper, 1917.
- Scholes, Robert. *Structuralism in Literature: An Introduction*. New Haven: Yale UP, 1974.
- Ventura, Luigi Donato. *Peppino*. New York. 1882.

Aggiornamento bibliografico

a cura di Vincenzo De Caprio

Sei anni di bibliografia manzoniana:
1980-1985

- Un anno con Manzoni*, pref. del Card. Giovanni Colombo, Lecce, Banca Popolare di Lecce, 1984.
- Alessandro Manzoni e la rivoluzione francese*, a c. di Alfredo Giuliani, Genova, Costa e Nolan, 1985.
- Alessandro Manzoni nelle sue lettere*, scelta e commento a c. di Guido Bezzola, Milano, Federico Motta Editore, 1985.
- Asor Rosa Alberto, *Ungaretti e Manzoni*, in *Ungaretti e la cultura romana*. Atti del Convegno 13-14 novembre 1980, a c. di Rosita Tordi, Roma, Bulzoni, 1983.
- Baldi Guido, *I promessi sposi: progetto di società e mito*, Milano, Mursia, 1985.
- Bàrberi Squarotti Giorgio, *Il romanzo contro la storia. Studi sui "Promessi sposi"*, Milano, Vita e Pensiero, 1980.
- Bassani Giorgio, *Manzoni e Porta*, in *Di là dal mare*, Milano, Mondadori, 1984.
- Bene Carmelo; Di Leva Giuseppe, *L'Adelchi o della volgarità del politico*, Milano, Longanesi, 1984.
- Betti Rosanna; Rossi Gabriella, *Guida alla lettura dei Promessi Sposi. Esercizi di analisi del testo*, Bologna, Zanichelli, 1983.
- Bezzola Guido, *Giulia Beccaria Manzoni*, Milano, Rusconi, 1985.
- Bognetti Gian Piero, *Manzoni giovane*, introduzione di Michele Cataudella, Napoli, Guida, 1982.
- Bolelli Tristano, *Alessandro Manzoni e il suo "eterno lavoro"*, in *Leopardi linguista e altri saggi*, Messina-Firenze, D'Anna, 1982. 119-32.
- Bollati Giulio, *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Torino, Einaudi, 1983. [Contiene: *Alessandro Manzoni tra i personaggi del "Platone in Italia" di Vincenzo Cuoco* 3-13; *L'italiano. Un carattere per gli italiani. Alessandro Manzoni* 80-93.]
- Bonaviri Giuseppe, *Daniello Bartoli: una fonte per "Quel ramo del lago di Como"*, in *L'arenario*, Milano, Rizzoli, 1984. 163-82.
- Bonghi Ruggero, Borri Giuseppe, Tommaseo Niccolò, *Colloqui col Manzoni*, a c. di Alessandra Briganti, Roma, Editori Riuniti, 1985.
- Borlenghi Aldo, *Il successo contrastato dei "Promessi sposi" e altri studi sull'Ottocento italiano*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980.
- Braccesi Lorenzo, *Per le fonti del "Cinque Maggio"*, in *Proiezioni dell'antico (da Foscolo a D'Annunzio)*, Bologna, Patron, 1982. 85-92.
- Bruni Francesco, *Per la linguistica generale di Alessandro Manzoni*, in *Italia linguistica: idee, storia, strutture*, Bologna, Il Mulino, 1983. 73-118.
- Bufalino Gesualdo, *Dizionario dei personaggi di romanzo da Don Chisciotte all'Innominabile*, Milano, Il Saggiatore, 1982. [Contiene: *don Abbondio* 138-41; *Gertrude* 142-44; *L'Innominato* 145-48.]
- Calvino Italo, *"I Promessi Sposi": il romanzo dei rapporti di forza*, in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980. 267-78.

- Caretti Lanfranco, *Manzoni. Ideologia e stile*, Torino, Einaudi, 1982⁶.
- Cavallini Giorgio, *Letture dell' "Adelchi" e altre note manzoniane*, Roma, Bulzoni, 1984.
- Chiari Alberto, *Studi letterari; Dall' indovinello veronese a Domenico Giuliotti*, Firenze, Nardini, 1981. [Contiene: *La Madonna per Dante e Manzoni* 15-27; *Qualche osservazione sul manzoniano "Conte di Carmagnola"* 244-66; *L'Ermengarda del Manzoni* 267-91; *Il Manzoni e la Questione della lingua* 371-74]
- Citati Pietro, *Manzoni*, Milano, Mondadori, 1980.
- Coggi Ettore, *Da "I Promessi sposi"*, Milano, S.i.e., 1983.
- Colombo Umberto, *Alessandro Manzoni*, Roma, Edizioni Paoline, 1985.
- Concordanze dei Promessi sposi*, a c. di Giorgio De Rienzo, Edigio Del Boca, Sandro Orlando, 5 voll., Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1985.
- Cordero Franco, *La fabbrica della peste*, Roma-Bari, Laterza, 1984.
- Corgnati Maurizio e Letizia, *Alessandro Manzoni "fattore di Brusuglio"*, prefazione di Giancarlo Vigorelli, Milano, Mursia, 1984.
- D'Ambrosio Mazziotti Anna Maria, *Incontri e dissidi manzoniani*, Brescia, Morcelliana, 1982.
- De Angelis Enrico, *Qualcosa su Manzoni*, Torino, Einaudi, 1980 (1975¹).
- Dell'Aquila Michele, *Manzoni. La ricerca della lingua nella testimonianza dell'epistolario ed altri saggi linguistici*, Bari, Adriatica, 1984.
- De Rienzo Giorgio, *L'avventura della parola nei "Promessi sposi"*, Roma, Bonacci, 1980.
- _____, *Lucia nel labirinto dei "Promessi sposi"*, Torino, Giappichelli, 1981.
- _____, *Per amore di Lucia*, Milano, Rusconi, 1985.
- De Sanctis Francesco, *Manzoni*, a c. di Carlo Muscetta e Dario Puccini, introduzione di Carlo Muscetta, Torino, Einaudi, 1983 (1955¹).
- Dialoghi di Alessandro Manzoni con Rosmini*, a c. di Pietro Prini, Milano, Camunia, 1985.
- Dombroski Robert S., *L'apologia del vero. Lettura ed interpretazione dei "Promessi sposi"*, Padova, Liviana, 1984.
- D'Onofrio Tobia, *Dante in Manzoni*, Cassino, Garigliano, 1982.
- Erminio Gennaro, *Alessandro Manzoni e la Gera d'Adda*, Lions Club Treviglio, 1985.
- Gli eroi del Manzoni*, Lecco, Banca Popolare di Lecco, 1985. [Contiene scritti di Carlo Bo, Italo Alighiero Chiusano, Geno Pampaloni, Mario Pomilio, Giovanni Testori, Ferruccio Ulivi rispettivamente su: Innominato, don Ferrante, Gertrude, padre Cristoforo, Renzo, Lucia.]
- Forti Fiorenzo, *Lo stile della meditazione. Dante, Muratori, Manzoni*, Bologna, Zanichelli, 1981.
- Gadda Carlo Emilio, *Il tempo e le opere. Saggi, note e divagazioni*, a c. di Dante Isella, Milano, Adelphi, 1982. [Contiene: *Apologia manzoniana* 19-30; *Manzoni diviso in tre dal bisturi di Moravia* 31-38; *Divagazioni e garbuglio* 39-44]
- Gallarati Scotti Tommaso, *La giovinezza del Manzoni*, prefazione di Cesare Angelini, Milano, Mondadori, 1982.
- Gervaso Roberto, *La monaca di Monza. Venere in convento*, Milano, Bompiani, 1984.
- Getto Giovanni, *La struttura spaziale e il tema della casa nei "Promessi Sposi"*, in *Tempo e spazio nella letteratura italiana*, Firenze, Sansoni, 1983.
- Ghiazza Silvana, *Strutture e varianti del "Nome di Maria" di Alessandro Manzoni*, Bari, Adriatica, 1984.
- Gibellini Pietro, *"Scendeva dalla soglia . . ." o la metamorfosi del dolore*, in *L'Adda ha buona voce. Studi di letteratura lombarda dal Sette al Novecento*, Roma, Bulzoni, 1984. 173-208.
- Ginzburg Natalia, *La famiglia Manzoni*, Torino, Einaudi, 1983.
- Grechi Gianfranco, *Stendhal e Manzoni (IV). Monza e Castro: una Signora ed una Badessa*, Milano, Hoepli, 1983.

Imbriani Vittorio, *Manzoni*, Bologna, Boni, 1982.

Inchiesta sulla Ventisettana. Un problema manzoniano, a c. di Claudio Toscani, con *Un'ipotesi sulle teorie linguistiche del Manzoni* di Guido Bezzola e con *Bibliografia* a c. di Umberto Colombo, Brunello (Varese), Edizioni Otto/Novecento, 1981. [Contiene interventi di: Aurelia Accame Bobbio, Giorgio Bàrberi Squarotti, Renato Bertacchini, Guido Bezzola, Piero Bigongiari, Ettore Bonora, Umberto Bosco, Alberto Chiari, Umberto Colombo, Alfredo Cottignoli, Italo De Feo, Michele Dell'Aquila, Eurialo De Michelis, Lucio Felici, Pompeo Giannantonio, Enzo Noè Girardi, Cesare Federico Goffis, Marziano Guglielminetti, Adolfo Jenni, Fabio Marri, Fausto Montanari, Salvatore S. Nigro, Vincenzo Paladino, Ettore Paratore, Giorgio Petrocchi, Giovanni Presa, Filippo Puglisi, Mario Puppo, Luigi Reina, Mario Sansone, Claudio Cesare Secchi, Antonia Tonucci Mazza, Ferruccio Ulivi, Claudio Varese, Gorizio Viti.]

Isella Dante, *I lombardi in rivolta. Da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda*, Torino, Einaudi, 1984. [Contiene: *Manzoni e il Vocabolario della Crusca* 166-78; *Porta e Manzoni, Porta in Manzoni* 179-230.]

Leggere i "Promessi Sposi". *Letture, note e notizie. Apparato critico, storico e didattico aggiunto al romanzo nell'edizione 1840 in anastatica*, Bresso, Tramontana, 1980. [Contiene: Giorgio Petrocchi, *Letture e letture del romanzo* 5-29; Maria Corti, *L'ossessione della lingua* 30-48; Anthony Burgess, *Manzoni visto da un romanziere inglese* 49-65; Marco Gambaro, *La situazione di Milano, dell'Europa e dell'Italia durante il Seicento* 67-84; Pierluciano Guardigli, *I Promessi Sposi e la critica* 85-94; *Antologia della critica*, a c. di Pierluciano Guardigli, 95-247.]

Letteratura e società. Scritti di italianistica e di critica letteraria per il XXV anniversario dell'insegnamento universitario di Giuseppe Petronio, Palermo, Palumbo, 1980, vol. I. [Contiene: Vittorio Spinazzola, *I destinatari dei "Promessi Sposi"* 341-57; Gaetano Trombatore, *Tre note sui "Promessi Sposi"* 359-66.]

Macchia Giovanni, *Saggi italiani*, Milano, Mondadori, 1983. [Contiene: *Manzoni e l'addio alla poesia (con una lettera di Gianfranco Contini)* 195-211; *L'addio al lago* 212-16; *Quella sera, in via Morone* 217-23.]

Magnani Paolo, *La figura ideale del vescovo secondo Alessandro Manzoni*, Pavia, Aurora Edizioni, 1985.

Manzoni Alessandro, *Adelchi*, introduzione e note di Alberto Giordano, Milano, Rizzoli, 1982³.

_____, *Adelchi e Il Conte di Carmagnola*, in *Il teatro italiano. V. La Tragedia dell'Ottocento*, a c. di Emilio Faccioli, Torino, Einaudi, tomo I, 1981. 387-476; 309-86.

_____, *Il Conte di Carmagnola*, edizione critica a c. di Giovanni Bardazzi, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1985.

_____, *Il Conte di Carmagnola*, a c. di Luciano Corsi, Modica, Gugnali, 1984.

_____, *Inni sacri. Tragedie*, introduzione e note di Vittorio Spinazzola, Milano, Garzanti, 1984⁴.

_____, *Lettere*, a c. di Ugo Dotti, Milano, Rizzoli, 1985.

_____, *Lettere sui Promessi Sposi*, a c. di Giovanni G. Amoretti, Milano, Garzanti, 1985.

_____, *Lettre à M. C. sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, a c. di Umberto Colombo, Brunello (Varese), Edizioni Otto/Novecento 1981.

_____, *Il "mestiere guastato" delle Lettere*, a c. di Giancarlo Vigorelli, Milano, Rizzoli, 1985.

_____, *Osservazioni sulla morale cattolica. Storia della Colonna infame*, a c. di Franco Mollia con introduzione di Carlo Bo, Milano, Garzanti, 1985.

_____, *Poesie*, a c. di Ferruccio Ulivi, Milano, Mondadori, 1985.

_____, *Poesie e tragedie*, a c. di Alberto Frattini, Brescia, La Scuola, 1981.

- _____, *I promessi sposi*, a c. di Angela Pensato, Napoli, Conte, 1981.
- _____, *I promessi sposi*, a c. di Angelo Marchese, Milano, Mondadori, 1985.
- _____, *I promessi sposi*, a c. di Bianca Maria Travi, Milano, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, 1981.
- _____, *I promessi sposi*, a c. di Dino Provenzal, Torino, Lattes, 1980.
- _____, *I promessi sposi*, a c. di Giuseppe Giacalone, Roma, Signorelli, 1984 (1971¹).
- _____, *I promessi sposi*, a c. di Ettore Caccia con prefazione di Mario Marazzan, Brescia, La Scuola, 1982.
- _____, *I promessi sposi*, a c. di Federico Roncoroni, Milano, Mondadori, 1982.
- _____, *I promessi sposi*, a c. di Gaetano Trombatore, Palermo, Palumbo, 1980.
- _____, *I promessi sposi*, a c. di Geno Pampaloni, Novara, De Agostini, 1985.
- _____, *I promessi sposi*, a c. di Giorgio De Rienzo, Torino, S.E.I., 1981.
- _____, *I promessi sposi*, a c. di Giorgio De Rienzo; Introduzione di Luigi Santuccio, Torino, Edizioni Paoline, 1985.
- _____, *I promessi sposi*, a c. di Giovanni Getto, Firenze, Sansoni, 1984.
- _____, *I promessi sposi*, a c. di Lanfranco Caretti, Roma-Bari, Laterza, 1984 (1970¹).
- _____, *I promessi sposi*, a c. di Marcello Aurigemma, Roma, Gremese, 1984 (1962¹).
- _____, *I promessi sposi*, a c. di Massimo Romandini, Taranto, Mandese, 1984 (ed. scolastica ridotta).
- _____, *I promessi sposi*, a c. di Vittorio Spinazzola, Milano, Garzanti, 1980.
- _____, *I promessi sposi*, a c. di Umberto Colombo, Roma, Edizioni Paoline, 1981.
- _____, *I promessi sposi*, introduzione di Giovanni Testori, Milano, Mondadori, 1984.
- _____, *I promessi sposi*, introduzione di Umberto Colombo, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1985.
- _____, *I promessi sposi. Storia della Colonna infame, Presentazione del Manzoni e del suo tempo* di Domenico Agasso; *Presentazione dell'edizione principe illustrata dal Gonin* di Stefano Crespi, Torino, Edizioni Paoline, 1984. [Riproduzione della Quarantana].
- _____, *Scritti di teoria letteraria*, note e traduzione a c. di Adelaide Sozzi Casanova, introduzione di Cesare Segre, Milano, Rizzoli, 1981.
- _____, *La Signora. Storia della monaca di Monza*, a c. di Giorgio De Rienzo, Milano, Rizzoli, 1985. [Contiene i capitoli relativi del *Fermo e Lucia* con le illustrazioni di Francesco Gonin.]
- _____, *Storia della Colonna infame*, a c. di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1984.
- _____, *Storia della Colonna infame*, introduzione di Leonardo Sciascia, Palermo, Sellerio, 1981.
- _____, *Storia della Colonna infame*, introduzione di Leonardo Sciascia, Milano, Bompiani, 1985.
- _____, *Storia incompiuta della rivoluzione francese*, a c. di Gian Franco Grechi, Milano, Bompiani, 1985.
- _____, *Tragedie*, nel testo della prima edizione; in appendice le correzioni del 1845, gli appunti per *Spartaco*, la *Lettre à M. Chauvet* e una scelta di lettere attinenti alle tragedie, a c. di Giulio Bollati, Torino, Einaudi, 1982².
- Manzoni e il suo lettore*, presentazione di Enzo Noè Girardi, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1985.
- Manzoni europeo*, a c. di Giuseppe Pontiggia, Cinisello Balsamo, Editoriale Amilcare Pizzi, 1985. [Contiene: Giuseppe Pontiggia, *Manzoni e l'anonimo. Reticenze e*

- omissione nei "Promessi Sposi" 9-57; Guido Bezzola, *Psicologia e patologia familiare nei tre figli maschi di Alessandro Manzoni* 59-103; Giulio Cattaneo, *Quel cielo di Lombardia. L'eredità di Manzoni nella letteratura italiana fra Ottocento e Novecento* 105-35; Dante Isella, *L'idillio di Meulan* 137-67; Giovanni Macchia, *Da "Fermo e Lucia" alla "Colonna infame". Nascita e morte della digressione* 169-99; Ezio Raimondi, *Polifonie romanzesche* 201-35; Giorgio Rumi, *L'aureola impallidita. Una polemica alla morte di Alessandro Manzoni* 237-49; Cesare Segre, *Alessandro Manzoni e gli "avvolgimenti d'una dialettica seduttrice"* 251-77; Serena Vitale, *Manzoni in Russia* 279-331.]
- Marchese Angelo, *Manzoni in Purgatorio*, Firenze, Le Lettere, 1982.
- Martini Alessandro, *Patria religione lingua e romanzo attraverso Manzoni*, in *La letteratura negata. Saggi sulla critica di parte cattolica nel secondo Ottocento italiano attraverso le riviste*, Friburgo, Edizioni Universitarie, 1981. 35-115.
- Matarrese Tina, *Il pensiero linguistico di Alessandro Manzoni*, Padova, Liviana, 1983.
- Mazza Antonia, *Sallustio tra Alfieri, Manzoni e Leopardi*, in *Vestigia. Studi in onore di Giuseppe Billanovich*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984, 2:443-50.
- Mazzocca Fernando, *"Quale Manzoni"? Vicende figurative dei Promessi Sposi*, con 64 illustrazioni, Milano, Il Saggiatore, 1985.
- Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, vol. 4, t. 2, *Tra Illuminismo e romanticismo*, Firenze, Olschki, 1983. [Contiene: Mario Puppo, *Poesia e storia nell'abbozzo della "Lettre à M. Chauvet* 493-501; Ettore Paratore, *Tendenze illuministiche nell'"Adelchi" del Manzoni* 503-19; Giorgio Cavallini, *Il dilemma di Adelchi* 521-31; Adone Brandalise, *Dalla tragedia al romanzo. A proposito del frammento VII dei "Materiali estetici"* 533-53; Ezio Raimondi, *Strategie del lettore* 555-68; Bernard Chandler, *Immagini nel romanzo storico; l'originalità manzoniana nei "Promessi Sposi"* 569-78; Armando Balduino, *Manzoni, il sarto e la predica del cardinale* 579-95; Pompeo Giannantonio, *Lucia e il personaggio femminile nel romanzo europeo dell'800* 597-614; Vittorio Spinazzola, *La costruzione ironica dei personaggi nei "Promessi Sposi"* 615-33; Robert O. J. Van Nuffel, *Il Belgio e la religiosità del Manzoni* 635-55; Luciano Troisio, *Note sulla nevrosi manzoniana* 657-62; Gilberto Lonardi, *Le stelle, l'intrigo: appunti su Leopardi, Manzoni e il secondo libro dell'Eneide* 663-76.]
- Momigliano Attilio, *Alessandro Manzoni*, Milano, Principato, 1983 (ristampa della quinta edizione).
- Moroni Ornella, *Lettere e documenti manzoniani*, Napoli, Loffredo, 1984.
- Muscetta Carlo, *Manzoni*, in *Studi sul De Sanctis e altri scritti di storia della critica*, Roma, Bonacci, 1980. 87-146.
- Nencioni Giovanni, *Tra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, Torino, Einaudi, 1983. [Contiene: *Forme e formule nelle lettere del Manzoni* 191-209; *Conversioni nei "Promessi Sposi"* 3-27.]
- Nigro Salvatore S., *Alessandro Manzoni*, Roma-Bari, Laterza, 1981².
- Nozzoli Anna, *Letteratura e denuncia nei Promessi Sposi*, Firenze, Vallecchi, 1985.
- Palmenta Giuseppe, *Il Manzoni e la religione*, Roma, Lo Faro, 1985.
- Pattavina Giovanni, *L'Innominato. Un assurdo storico e psicologico*, Roma, Edizioni Italiane di Letteratura e Scienze, 1983.
- Petrocchi Giorgio, *Ungaretti e Manzoni*, in *Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti (Urbino, 3-6 ottobre 1979)*, Urbino, Edizioni 4 venti, 1981. 1:347-54.
- Pomilio Mario, *Il Natale del 1833*, Milano, Rusconi, 1983.
- Processo Manzoni-Le Monnier*, a c. di Mario Cantella, Milano, La Spiga, 1984.
- Pupino Angelo R., *"Il vero solo è bello". Manzoni tra retorica e logica*, Bologna, Il Mulino, 1982.

- Ragonese Gaetano, *Da Manzoni a Fogazzaro. Studi sull'Ottocento narrativo*, Palermo, Società Grafica Artigiana, 1983. [Contiene: *Centenario del Manzoni* 5-13; *Manzoni tra Illuminismo e Romanticismo* 15-55.]
- Rivolta Antonio, *Cenni sulla formazione scolastica del Manzoni nei collegi somaschi di Merate e di Lugano*, Genova, Archivio Storico Padri Somaschi, 1981.
- Romagnoli Sergio, *Manzoni e i suoi colleghi*, Firenze, Sansoni, 1984.
- Russo Luigi, *Dal Manzoni al Gattopardo. Ritratti e disegni storici*, Firenze, Sansoni, 1981.
- _____, *Personaggi dei "Promessi Sposi"*, Roma-Bari, Laterza, 1982¹³.
- Sarale Nicolino, *Alessandro Manzoni nostro amico e maestro*, Cosenza, Pellegrini, 1982.
- Scalise Gregorio, *Nietzsche e Don Abbondio. Storia di una paura comica*, in *Ambiguità del Comico*, a c. di Giulio Ferroni, Palermo, Sellerio, 1983. 149-73.
- Scelfo Maria Luisa, *Le teorie drammatiche nel Romanticismo. Tra Manzoni e Hugo*, Catania, Marino, 1984.
- Sciascia Leonardo, *Cruciverba*, Torino, Einaudi, 1983. [Contiene: *Goethe e Manzoni* 92-100; *Storia della colonna infame* 101-14.]
- Sorrentino Luca, *Scrittura e politica in Manzoni*, in *La trama culturale del Fascismo*, Napoli, Pironti, 1981. 7-23.
- Spezzani Pietro, *I manzonismi nei "Malavoglia"*, in *I Malavoglia. Atti del Congresso Internazionale di Studi, Catania, 26-28 novembre 1981*, Catania, Fondazione Verga, 1982 (ma 1983). 2:739-67.
- Spinazzola Vittorio, *Il libro per tutti. Saggio sui "Promessi sposi"*, Roma, Editori Riuniti, 1983.
- Studi di letteratura italiana in memoria di Calogero Colicchi*, a c. di Vincenzo Paladino, Messina, Edas, 1983. [Contiene: Enzo Noè Girardi, *Da Manzoni a Fogazzaro: il tema dell'amore* 325-53; Gaetano Trombatore, *I colloqui del Manzoni con Vincenzo Cuoco* 299-23.]
- Studi di letteratura italiana in onore di Fausto Montanari*, Genova, Il Melangolo, 1980. [Contiene: Cristadoro Parra D., *La storia romana nel giudizio del Manzoni* 167-78; Mario Puppo, *La prima forma dell'interpretazione manzoniana del Romanticismo* 161-66.]
- Studi di lingua e letteratura lombarda offerti a Maurizio Vitale*, vol. II, Pisa, Giardini, 1983. [Contiene: Gaetano Trombatore, *Il carne "In morte di Carlo Imbonati"* 622-37; Silvana Mambretti, *Aspetti linguistici della componente milanese del "Fermo e Lucia"* 747-63; Vittorio Spinazzola, *"I Promessi sposi": l'io narrante e il suo doppio* 841-60.]
- Tentorio Marco, *Realtà e spiritualità del castello dell'Innominato*, Genova, Archivio Storico Padri Somaschi, 1980.
- Testori Giovanni, *I promessi sposi alla prova*, Milano, Mondadori, 1984.
- Timpanaro Sebastiano, *I manzoniani del "compromesso storico" e alcune idee sul Manzoni*, in *Antileopardiani e neomoderni nella sinistra italiana*, Pisa, ETS, 1982. 17-47.
- Toscani Claudio, *Come leggere "I Promessi sposi" di Alessandro Manzoni*, Milano, Mursia, 1984-86.
- Toschi Luca, *Si dia un padre a Lucia. Studio sugli autografi manzoniani*, Padova, Liviana, 1983.
- Travi Ernesto, *Manzoni e la lingua italiana*, Milano, CUSL, 1985.
- Trombatore Gaetano, *Saggio sul Manzoni. La Giovinezza*, Vicenza, Neri Pozza, 1983.
- Ulivi Ferruccio, *Forme narrative e romanzo manzoniano. Dal "Fermo e Lucia" ai "Promessi Sposi"*, in *Letterature comparate: problemi e metodo. Studi in onore di Ettore Paratore*, vol. IV, Bologna, Pàtron, 1981. 1631-39.
- Ulivi Ferruccio, *Manzoni*, Milano, Rusconi, 1985 (1984¹).

Vita e processo di suor Virginia Maria de Leyva, monaca di Monza, presentazione di Giancarlo Vigorelli, Milano, Garzanti, 1985. [Contiene: *La vita di suor Virginia Maria de Leyva*, di Ermanno Paccagnini, 1-93; *Suor Virginia Maria de Leyva e il suo tempo*, di Attilio Agnoletto, 95-144; *Le monacazioni forzate fra Cinque e Seicento*, di Enrico Cattaneo, 145-95; *Atti del processo a suor Virginia Maria de Leyva*, di Giuseppe Farinelli (*Nota filologica*, 199-215; *Atti del processo*, 217-741; *Glossario*, 743-47); *Note giuridiche*, di Franco Galliano, 749-67; *La Gertrude manzoniana*, di Umberto Colombo, 769-869; *Virginia-Gertrude tra storia e romanzo: fascino e fortuna di un personaggio*, di Antonia Mazza Tonucci, 871-924; *Bibliografia storica e letteraria*, a c. di Umberto Colombo, 925-55.]

I. Studi biografici e sui *Promessi sposi*

1. Le finalità e i criteri di questa rassegna bibliografica sono stati illustrati nell'articolo col quale essa ha avuto inizio nel precedente numero di *AdI* (3 [1985]: 159-71). Sarà perciò sufficiente richiamare qualche punto e soprattutto cercare di spiegare le ragioni di qualche cambiamento d'impianto.

Anche in questo intervento manzoniano dell'"Aggiornamento bibliografico" (scritti del Manzoni e sul Manzoni usciti nell'arco degli ultimi sei anni, dal 1980 al 1986) sono stati presi in considerazione solo i testi usciti in volume (siano essi volumi individuali o miscellanei); tralasciando gli articoli apparsi sulle riviste. Alle ragioni già indicate nel numero del 1985 di *AdI*, va, in questo caso, aggiunta la dimensione vastissima della produzione critica relativa al Manzoni. Un problema di carattere diverso è posto, invece, dalle non poche riviste che hanno pubblicato o stanno pubblicando, in occasione del secondo centenario della nascita, numeri monografici dedicati al Manzoni. Essi, infatti, vengono ad acquistare una qualità ed un peso che li rende assimilabili ad atti di convegni. Sono, in fondo, atti di convegni svoltisi a distanza. Naturalmente il bicentenario manzoniano ha visto anche lo svolgimento di numerosi convegni un po' in tutt'Italia, i cui atti, generalmente, sono ancora in stampa. Per questo abbiamo ritenuto opportuno rimandare, forse già al prossimo numero di *AdI*, un rendiconto complessivo sia dei numeri monografici delle riviste sia degli atti dei convegni.

Diversamente da quanto fatto nella rassegna guicciardiniana, sono stati raccolti, in un elenco alfabetico per autore, i titoli delle opere del Manzoni e sul Manzoni stampate o ristampate in questi sei anni, secondo quella linea di evidenziazione dei riferimenti bibliografici che giustamente la direzione di *AdI* sta perseguendo. Il lavoro di raccolta e di controllo dei dati, compiuto da F. Fusco, L. Trenti e da me, ha messo insieme un elenco cospicuo di titoli che certo non presume di aver raggiunto quella completezza che pur sarebbe auspicabile, ma che tuttavia spero sia, per le sue stesse dimensioni, strumento utile agli scopi che questa rubrica si prefigge. A questo elenco bibliografico rinviano, mediante indicazioni

semplificate, i tre contributi presenti in questa puntata manzoniana di "Aggiornamento bibliografico".

In sostanza riteniamo che sia appunto questa bibliografia del Manzoni e sul Manzoni dal 1980 al 1986 lo strumento principale di lavoro che vogliamo fornire agli studiosi. Rispetto ad essa, gli interventi critici che seguono, dal punto di vista degli scopi di questa rubrica, non possono essere considerati che aggiunte parziali, frammentarie, spunti di riflessione settoriale. Forse non molto di più che appendici. Infatti il carattere che non è eccessivo definire sterminato della bibliografia manzoniana, la molteplicità e la complessità dei temi affrontati in un'enorme concentrazione di energie critiche, l'impatto del bicentenario, non hanno reso possibile a noi di dare compiutamente conto di tutti gli studi usciti in questi sei anni, sia come lavori inediti sia come ristampe. Tradizionalmente il Manzoni vede una tale convergenza dell'attenzione della critica, di indagini condotte naturalmente con strumenti molto diversificati e spesso molto raffinati, di analisi talora guidate da "punti di vista" fortemente condizionanti, anche e soprattutto in quei casi in cui essi non sono dichiarati o avvertiti come parziali angoli di visuale, che ci è sembrato superiore alle nostre forze, e al tempo disponibile per l'uscita tempestiva di questa bibliografia, tentare una qualche forma di composizione e di descrizione delle diverse linee di lettura; spesso profondamente intrecciate e certamente mal schematizzabili, come spesso si tende a fare, in due grossi filoni interpretativi caratterizzati per scelte ideologiche dei critici. Di qui la scelta di interventi non riassuntivi del tutto né organicamente critici; aggiunte quasi accessorie a quel nucleo principale che è l'elenco delle opere e che, proprio perché sia sottolineata questa sua natura, è stato preposto ai singoli nostri contributi.

Ci è, quindi, parso più conveniente fornire, in questa sede, una sorta di aggiunta alla bibliografia manzoniana, limitandoci, in ciascuno dei tre contributi che la compongono, a mettere in evidenza alcuni dei temi su cui maggiormente si è concentrata l'attenzione della critica in questi sei anni; con l'ovvia avvertenza che questi temi non esauriscono l'arco dei problemi affrontati dalla critica e che, soprattutto, la loro scelta non implica affatto la valutazione di una minore rilevanza dei temi non presenti in queste pagine. Anzi, generalmente parlando, a volte è proprio in settori meno praticati della ricerca che è dato trovare punti di snodo interessanti, destinati a maggiore sviluppo. Il nostro scopo, insomma, è quello di fornire una campionatura, non certo casuale, utile per indicare le linee approssimative di primi percorsi all'interno del complesso dei titoli raccolti nella bibliografia. Sia per quel che riguarda la critica al Manzoni, sia per quel che riguarda le edizioni delle sue opere, con o senza commento, abbiamo teso a fornire schematiche indicazioni, in relazione alle nostre forze, allo spazio disponibile e al tempo, miranti ad adombrare alcuni dei molteplici percorsi critici possibili e di fatto praticati; non certo a fornire improbabili indicazioni di priorità; candidamente confessando l'aspirazione a mettere a disposizione una pura struttura di servizio.

2. In primo luogo vanno ricordati alcuni pregevoli studi sulla biografia del Manzoni. Un breve profilo biografico del Manzoni, condotto con profonda sensibilità artistica e con tecniche psicanalitiche di attenzione al "non detto", ma suggerito, dalla accurata documentazione, ha dato Pietro Citati (*Manzoni* 1980). Fondamentale è però ora l'ampia biografia scritta da Ferruccio Ulivi (*Manzoni* 1984), sorprendentemente (ma non troppo poi, in un panorama quale è quello degli studi letterari italiani così povero di ricerche biografiche) la prima completa biografia manzoniana. Scritta con il taglio proprio dell'Ulivi narratore, questa biografia documenta, con rigore filologico verso la vastissima documentazione, i risvolti più inquietanti del personaggio Manzoni, le sue contraddizioni di uomo e di intellettuale, i suoi rapporti affettivi, gli eventi che accompagnano la stesura delle sue principali opere.

La documentazione iconografica, che caratterizzava il libro di Citati, ritorna con una certa ampiezza in un libro di Natalia Ginzburg (*La famiglia Manzoni* 1983). Esso è diviso in due parti: la prima, dedicata agli anni 1762-1836; la seconda, agli anni 1836-1907, morte di Stefano Stampa, figlio di primo letto di Teresa Borri, seconda moglie del Manzoni. In entrambe le parti si muovono, come in un romanzo, le figure che ruotano intorno al Manzoni, il Fauriel, le due mogli, i figli, soprattutto le figlie, Giulietta, Vittoria, Matilde; in una profonda sintonia fra l'impianto e i modi narrativi di questo libro e quelli dell'opera narrativa della Ginzburg, come è stato sottolineato da Giulio Cattaneo (*Manzoni europeo* 1985).

A Guido Bezzola si deve una biografia della madre del Manzoni (*Giulia Manzoni Beccaria* 1985), esemplare nella sua capacità di collegare, attraverso una documentazione tanto ampia quanto attentamente vagliata con acribia critica, le vicende biografiche ed intellettuali dei personaggi—e non meccanicamente, ma dall'interno dell'analisi di tali vicende—con l'evolversi di un più generale clima intellettuale e di tutta una situazione politica e sociale. La biografia di Giulia Beccaria diventa così un fondamentale, e godibilissimo, punto di riferimento anche per gli studi manzoniani.

Minore, ma non meno interessante dal punto di vista della biografia manzoniana, è un aspetto della sua attività studiato da Maurizio e Letizia Corgnati (*Alessandro Manzoni "fattore di Brusuglio"* 1984).

Infine, esemplare indagine fra ricostruzione biografica ed analisi della produzione teorica manzoniana, ricordo uno studio di Dante Isella dedicato ai rapporti col Fauriel (*L'idillio di Meulan*, in *Manzoni europeo*). Va inoltre segnalata la ristampa della bella monografia di Salvatore S. Nigro (*Manzoni* 1985).

È opportuno, a questo punto, almeno ricordare alcune ristampe di opere complessive particolarmente rilevanti, due classici della critica manzoniana: il *Manzoni* di Francesco De Sanctis e alcuni saggi di Luigi Russo (*Dal Manzoni al Gattopardo* 1981).

Per quel che riguarda i *Promessi sposi*, fondamentale strumento di lavoro e degna celebrazione del bicentenario manzoniano è l'edizione delle *Concordanze dei Promessi sposi*, ad opera di G. De Rienzo, E. Del Boca e S. Orlando, dopo una ricerca di notevole complessità teorica e tecnica, durata sei anni. I cinque volumi delle *Concordanze* sono preceduti da un'*Introduzione* di G. De Rienzo, da una *Nota linguistico-computazionale* di E. Del Boca e da una *Nota lessicografica* di S. Orlando, in cui sono illustrati i criteri ed i problemi dell'opera, che "offre un repertorio alfabetico dei lemmi italiani dei *Promessi sposi* (con la scansione, al loro interno, delle relative forme), in coda dà la sequenza di tutti i numeri espressi in cifre e non in lettere. Seguono tre appendici: la prima dedicata alle parole latine, la seconda a quelle spagnole, la terza a quelle di altre lingue (il francese, il greco, il tedesco). Le forme del lessico non italiano appaiono come tali nel corpo principale delle concordanze, nella loro sede alfabetica naturale: queste forme rimandano ai lemmi, con i loro contesti, che sono invece appunto trattati in appendice. Contrariamente ad una consuetudine generale, non sono state invece spostate in appendice le parole 'artefatte' dell'*Introduzione* del romanzo, né quelle che appartengono alle 'gride', né quelle ancora delle citazioni di Manzoni da testi altrui. Ciò consegue da una precisa convinzione: che nei *Promessi sposi* si istituisca un embrione di *paste* linguistico. E questo è reso evidente, a nostro parere, dall'assimilazione stilistica, per esempio, del linguaggio delle 'gride' al narrato manzoniano. L'edizione manzoniana assunta come base per questo lavoro è quella curata da A. Chiari e F. Ghisalberti e pubblicata da Mondadori nel 1954, dalla quale sono stati eliminati alcuni errori di stampa emersi dalla comparazione con l'edizione curata da L. Caretti (1971) e con quella curata da F. Ghisalberti nel 1973.

Ma i cinque volumi delle concordanze non esauriscono le possibilità operative del programma messo a punto per l'elaborazione elettronica del lavoro. Come avverte E. Del Boca, presso il "Centro Studi Franco Falletti" sono disponibili in memoria una concordanza esaustiva dei *Promessi sposi*, che registra anche le parti abbattute per la stampa, indici, liste per categorie grammaticali, dizionario inverso, possibilità di operare su diversi segmenti testuali.

Parecchi fra gli studi di questi ultimi anni hanno riproposto la questione del rapporto fra *Fermo e Lucia* e *Promessi sposi*, in una prospettiva del processo di graduale strutturazione del testo che investe anche i rapporti fra la Ventisettana e la redazione ultima del romanzo.

Su quest'ultima questione il punto può essere fatto a partire dall'*Inchiesta sulla Ventisettana*, curata da Claudio Toscani e pubblicata in volume nel 1981. In essa, trentacinque studiosi rispondono a tre quesiti sulla Ventisettana e sui suoi rapporti con la Quarantana; relativi in particolare alla possibilità di un nesso fra il diverso spessore linguistico dei due testi e una diversità di prospettiva ideologica; alla validità o meno, oggi, di una predilezione ottocentesca per la Ventisettana; ai nessi fra l'elaborazione teorica del Manzoni sulla lingua e i risultati raggiunti nella Ventisettana.

Su questi temi Giovanni Nencioni (*Tra grammatica e retorica* 1983), che rivendica il carattere innovativo delle posizioni linguistiche del Manzoni, sia sul piano pratico che teorico, fin dalla prima stesura del romanzo, esprime una posizione metodologicamente ineccepibile e di notevole portata critica, esprimendo “il rammarico già espresso a proposito della ventisettesima: che *Fermo e Lucia* siano stati considerati troppo poco per se stessi e troppo in funzione dei *Promessi sposi*. Neppur qui intendo negare il diritto alla comparazione; sostengo anzi che la comparazione, a cui, data la natura una e trina del romanzo, è difficile sottrarsi, dovrebbe, se condotta in modo rigoroso ed esauriente, individuare e porre nella giusta luce tanto i caratteri propri di ogni stesura quanto i mutamenti avvenuti nel passaggio dall’una all’altra. Ciò che impedisce una obbiettiva ricognizione in questi due sensi—statico e dinamico—dell’opera manzoniana è il non concepire il confronto che come una gara eliminatoria; conseguenza di una dicotomia estetica eretta a rigido principio critico”.

Sul passaggio dal *Fermo e Lucia* ai *Promessi sposi*, dal punto di vista della tecnica della narrazione, si sono soffermati Ferruccio Ulivi (in AA.VV., *Letterature comparate* 1981), Daniela Delcorno Branca (“Strutture narrative e scansione in capitoli tra *Fermo e Lucia* e *Promessi sposi*”, in “Lettere italiane” [1980]: 314-50) e Guido Baldi (*I Promessi Sposi* 1985). Sulle differenze strutturali fra le due opere e sulle loro implicazioni sul piano delle idee manzoniane sul romanzo storico e sul nesso fra storia e invenzione, sono fondamentali le osservazioni di Sergio Romagnoli (*Manzoni e i suoi colleghi* 1984). Scrive il Romagnoli: “Mentre l’intero *Fermo e Lucia* ha una netta scansione ternaria, con tre sezioni ambientali (villaggio, regione, città) che comportano un visibile aumento della connotazione storica e l’attenuazione delle funzioni anche simboliche riservate ai personaggi, nei *Promessi sposi* sarà la storia la componente destinata a subire non tanto una perdita d’importanza, quanto una possibilità di ritaglio, una funzione più parentetica (anche se ancora determinante) a vantaggio della valorizzazione dei personaggi: non tanto, dunque, a discapito del momento storico, quanto, piuttosto, nell’intento di ottenere maggiore equilibrio fra storia e invenzione”. Importanti anche le pagine dedicate ai contemporanei del Manzoni, teorici del romanzo o scrittori di romanzi (Guerrazzi, Zajotti, Rosini, D’Azeglio). Aldo Borlenghi (*Il successo contrastato* 1980) analizza le reazioni dei primi lettori ai *Promessi sposi*, soffermandosi poi particolarmente sui giudizi critici di Tommaseo e Scavini, soprattutto, ma anche di Zajotti, Baldacchini, Salfi, Visconti. Ai rapporti col Porta dedica un bel saggio Dante Isella in un libro (*I Lombardi in rivolta* 1984) già recensito da Franco Fido su *Adl* 3 (1985): 185-87. Giulio Cattaneo (*Quel cielo di Lombardia*, in *Manzoni Europeo*), a sua volta segue il filo, spesso sotterraneo e complessamente dipanantesi, della presenza di Manzoni nella letteratura italiana fra Otto e Novecento, con un’indagine acuta e finemente critica che lega la produzione propriamente saggistica degli scrittori presi in esame a quella

propriamente creativa (da Dossi a Svevo, Gadda, Bacchelli, Moravia, Bassani, Pomilio, Ginzburg).

L'antologia curata da Giancarlo Vigorelli (A. Manzoni, *Il "mestiere guastato"*, 1985), svolge uno scandaglio in direzione opposta; in quella cioè del giudizio del Manzoni sulla letteratura e sulla tradizione letteraria italiana. La critica manzoniana a questa tradizione deriva da una ripulsa etico-culturale del Manzoni per il vuoto formalismo che la caratterizza in gran parte, il suo carattere cortigiano, la sua "doppia verità".

Le acquisizioni della narratologia non potevano non influire anche sugli studi sulle strutture dei *Promessi sposi*. Esse, sia pure in forme e modi diversi, sono infatti un punto di riferimento, a volte implicito, generalmente esplicito, in gran parte della recente bibliografia critica sul romanzo. Giorgio Bàrberi Squarotti (*Il romanzo contro la storia* 1980), ribaltando il giudizio gramsciano che vedeva una vita spirituale solo nei personaggi "alti" del romanzo, mette in evidenza come solo Ludovico e Renzo abbiano vera storia spirituale e morale. Lo stesso Innominato "non ha storia spirituale: se mai, è nella storia quando compie vendette e omicidi e violenze, prima, cioè della notte della conversione, ovvero dopo, quando accoglie i profughi davanti ai lanzichenecchi o quando, disarmato ma alla testa di una schiera di armati, appare davanti ai saccheggiatori dispersi dell'esercito imperiale per obbligarli ad allontanarsi. Il suo cambiamento è pressoché immediato, e, prima della notte dell'incontro con Lucia, non ci sono, appunto, che molto vaghe premesse, quasi, addirittura, indistinte allo stesso innominato. In realtà, la vicenda spirituale è appannaggio di personaggi che non appartengono affatto alla classe aristocratica: ed è, a questo proposito, significativo che anche a don Rodrigo malato di peste sia negata una qualsiasi vicenda interiore palesamente dichiarata, tanto è vero che il mistero del pentimento possibile del peccatore è lasciato, da padre Cristoforo, ai disegni imperscrutabili di Dio". Ma non siamo, con questo libro di Bàrberi Squarotti, all'interno di una linea interpretativa che sottolinea soprattutto la dimensione borghese del cattolicesimo manzoniano. Siamo piuttosto di fronte a una linea interpretativa che, nel porsi di due non nobili ed anzi "meccanici" al centro del romanzo, scorge il segno di un rovesciamento intimamente cristiano delle tradizionali categorie dei sistemi retorici e letterari. La storia del romanzo si rivela, in questa analisi, come non circolare e la sua chiusa non idillica; nella loro nuova casa i protagonisti sono ormai diventati altro da quel che erano, attraverso un processo evolutivo che, soprattutto per quel che riguarda Renzo, assume un carattere di processo di iniziazione. Molto belle sono, a questo proposito, le pagine sull'utopia politica di Renzo in una città vista come antinatura e quelle sul viaggio dalla città violenta all'Adda (il cui passaggio è come un passaggio del Mar Rosso), alla città punita, città "dei morti e della morte". Vittorio Spinazzola (*Il libro per tutti* 1983) svolge una circostanziata analisi del romanzo su vari livelli e da diversi punti prospettici: dalle tecniche narrative alla struttura retorica, dallo studio dell'ideologia a quello delle posizioni

sociali del Manzoni, ai modi e ai limiti di un rinnovato rapporto col pubblico. Attraversato da linee di penetrazione tanto articolate e complesse, il romanzo manzoniano, mentre svela la sua natura eminentemente politica, si rivela anche come una struttura dinamica, articolata in un gioco di tensioni riconducibili, in ultima istanza, alla tensione fra un'ideologia borghese e un integrismo cattolico che sposta all'interno della Chiesa il riferimento per la realizzazione di un nuovo ordine sociale antif feudale. Questa presenza ecclesiastica, attraverso cui l'efficacia operativa del divino si instaura fra le cose terrene, assolve, d'altra parte, anche funzioni più complesse all'interno della struttura del romanzo, mediatrice fra l'irrazionale della storia e l'universale di valori assoluti e quindi ragione della possibilità dell'uso manzoniano di un doppio procedimento narrativo, oggettivistico e, contemporaneamente, soggettivante.

Il rapporto fra l'Anonimo e l'io narrante, al quale anche lo Spinazzola dedica acute osservazioni, è l'oggetto principale di un saggio di Giuseppe Pontiggia (*Manzoni e l'Anonimo*, in *Manzoni europeo*) che ne osserva le articolazioni attraverso le diverse redazioni del romanzo. Una più generale attenzione all'analisi delle strutture narrative è alla base del libro di Guido Baldi, che già abbiamo ricordato, e di quello di Angelo Marchese (*Manzoni in Purgatorio* 1982).

Particolare importanza mi pare abbiano poi alcuni saggi, sia dal punto di vista delle tematiche affrontate, sia per il loro rilievo metodologico. Giova ricordare almeno Ezio Raimondi (*Polifonie romanzesche*, in *Manzoni europeo*) che analizza la "partitura a due voci" su cui è fondato il romanzo, i due sistemi semiotici in cui si divide la scrittura. Cesare Segre (*Alessandro Manzoni e gli "avvolgimenti di una dialettica seduttrice"*, ivi) ripercorre, con profondo rigore teorico, i presupposti di teoria e di poetica che avvolgono la stesura del romanzo. Infine Maria Corti, che scrive un esemplare saggio, *L'ossessione della lingua* (AA.VV., *Leggere i Promessi sposi* 1980).

Sebbene in tutti i più rilevanti scritti sul romanzo l'ideologia manzoniana abbia un posto di rilievo, va ancora ricordata la nuova insistenza sul giansenismo manzoniano, ad opera di Angelo Marchese (*Manzoni*) e l'analisi dei complessi e contraddittori rapporti del Manzoni con l'Illuminismo compiuta da Enrico De Angelis (*Qualcosa su Manzoni* 1980). In questo libretto, risalente al 1975, è particolarmente interessante l'individuazione dei meccanismi selettivi mediante i quali la tradizione illuministica può essere in parte recuperata e in parte oggetto di polemica e di rifiuto.

Una messa a punto su problemi di fondo, importante anche sul piano del metodo, è stata fatta da Giorgio Petrocchi (*Lettura e letture*, in *Leggere i Promessi sposi*). Particolarmente ricco di stimoli è ancora un intervento di Italo Calvino (*Una pietra sopra* 1980) che sottolinea, in un mondo dominato da rigidi rapporti di forza, quale gli appare essere quello del romanzo, la vanità del volontarismo umano e la presenza di una natura non provvidenzialmente assistita, ma anzi abbandonata da Dio.

La registrazione della ristampa di un classico (*Personaggi dei Promessi sposi*, di Luigi Russo, 1982) introduce a quel particolare strumento di penetrazione nel romanzo costituito dall'analisi dei suoi personaggi. In un recente volume miscelaneo sono raccolti saggi di Carlo Bo (sull'Innominato), di Geno Pampaloni (sulla monaca di Monza), di Italo Alighiero Chiusano (su don Ferrante), di Mario Pomilio (su padre Cristoforo), di Giovanni Testori (su Renzo) ed infine di Ferruccio Ulivi (su Lucia) (*Gli eroi del Manzoni* 1985). Ma, fra tutti i personaggi manzoniani (su temi generali interviene invece Vittorio Spinazzola, *La costruzione ironica*, in *Miscellanea Branca* 1983), è quello di Lucia che ha avuto la più ampia fortuna critica. Ad esso, ma non solo ad esso, dedica acute osservazioni Pompeo Giannantonio (*Lucia e il personaggio femminile*, in *Miscellanea Branca*). Giorgio De Rienzo, che intorno a questo personaggio aveva fatto ruotare una sua analisi dei *Promessi sposi* (*Lucia nel labirinto* 1981), dedica ad esso un nuovo libro (*Per amore di Lucia* 1985). In esso viene ribadita l'"enigmatica indeterminatezza" di questo personaggio, solo in superficie lineare e semplice. Si analizzano la sua dimensione spaziale, fatta solo di ambienti chiusi, i suoi rapporti con gli altri personaggi e con l'autore, in una trama di riscontri fra il *Fermo e Lucia* e i *Promessi sposi*. Interessante anche, in appendice, un saggio sulla sua lingua che è un primo contributo critico basato sul lavoro messo in atto per le *Concordanze dei Promessi sposi*.

Sul tema della casa e sulla sua importanza nel romanzo, si sofferma Giovanni Getto (*Tempo e spazio* 1983). All'episodio della madre di Cecilia, nelle sue varie redazioni e in relazione al clima spirituale e linguistico del *De pestilentia* del Cardinale Borromeo, è dedicata un'attenta analisi di Pietro Gibellini (*L'Adda ha buona voce* 1984).

Già recensito su *AdI* 3 (1985): 175-77, va tuttavia ancora ricordato per la sua importanza il lavoro filologico di Luca Toschi (*Si dia un padre a Lucia* 1983).

A supporto documentario, ma per altri versi contributi di portata più generale, della vicenda narrata nel romanzo, ricordiamo la pubblicazione degli atti del processo alla monaca di Monza curata da Giancarlo Vigorelli (*Vite e processo* 1985) e la pubblicazione di un libro molto bello sulla peste, scritto da Franco Cordero (*La fabbrica della peste* 1984), che, oltre a ricostruire gli eventi del 1630, ne esamina l'impatto (come rivelatore reagente) sui convincimenti di quanti, fra cui appunto il Manzoni, si trovarono ad occuparsene a distanza di secoli.

Vincenzo De Caprio
Università di Roma "La Sapienza"

La grande sproporzione fra il numero delle edizioni commentate delle altre opere manzoniane rispetto a quelle dei *Promessi sposi* dipende dal fatto che questo testo è in Italia una lettura obbligatoria nella scuola secondaria superiore (da quella a indirizzo tecnico-professionale a quella magistrale a quella liceale). Siamo dunque in una di quelle tipiche situazioni in cui un ordinamento dei *curricula* scolastici condiziona, e stimola, direttamente sia l'industria editoriale sia il lavoro esegetico. Per questo, una panoramica della bibliografia italiana sul Manzoni non può assolutamente prescindere da una considerazione dei commenti ai *Promessi sposi* e del loro uso scolastico.

In questi sei anni (1980-1986), fra ristampe e nuovi lavori, è stata pubblicata una produzione molto varia, per l'impianto dei commenti e per il loro carattere (come variegata sono, ovviamente, le posizioni ideologico-culturali e metodologiche di quanti quei commenti hanno steso). Si va, infatti, da pochi commenti linearmente esplicativi a lavori più complessi, che perseguono operazioni molto raffinate di penetrazione nel testo manzoniano. Ed è indirizzandosi verso quest'ultimo versante del lavoro esegetico che la lettura scolastica del *Promessi sposi* può rivelarsi più interessante e formativa.

Molti dei commenti usciti in questi anni tendono a mettere in evidenza, dietro la linearità della trama, la presenza, nel romanzo, di domande ancora attuali: la sete inesauribile di giustizia; la ricerca del vero e il divario, quindi, fra apparenza e realtà; la crisi esistenziale dei personaggi, che può portare il giovane lettore all'analisi di quei meandri, così diffusamente rintracciabili, oggi, nella crisi dell'uomo moderno; il bisogno di una cultura che non sia fonte di solitudine per chi la produce e per chi ne fruisce, ma patrimonio comune a tutti. E, insieme a queste domande "attualizzanti", questi commenti puntano anche a una rigorosa storicizzazione del fenomeno *Promessi sposi* entro il più ampio fenomeno della nascita del romanzo storico in Italia e dei problemi culturali, ideologici, sociologici che ad essa si collegano.

All'interno di queste coordinate di carattere generale, credo svolgano un ruolo culturale particolarmente importante quei commenti che cercano di renderci più familiari all'*opus* del romanzo, inteso come un organismo vivo, attuale, ogni parte del quale è unita da percorsi dinamici alle altre e non è quindi spiegabile per se stessa; e alle problematiche che lo scrittore ha dovuto affrontare e risolvere per portare a termine la sua opera. La nostra lettura e il nostro giudizio saranno alimentati da scoperte ben fondate, che ci offriranno strumenti per indagini (storiche, linguistiche, psicologiche) via via più impegnative, e dalla possibilità di fondare quindi l'analisi su dati verificabili e quantificabili. In questo senso resteranno fuori come fatto ineducativo ed esiziale l'eclatanza delle valutazioni e delle opinioni, l'autoritarismo di giudizi critici personali o tradizionali, e il ricorso scontato a luoghi comuni sempre e comunque paralizzanti.

Il commento dei *Promessi sposi*, a cura di Biancamaria Travi (1984), attua un'esplorazione sistematica nell'analizzare gli aspetti formali (linguistici,

retorici, stilistici) e le motivazioni culturali. L'introduzione rende in modo sintetico e chiaro, definendoli, i caratteri del romanzo, messo anche in rapporto con i precedenti storici e con lo sviluppo del genere letterario. Le note, poste a piè di pagina, oltre ad esemplificare parole ed espressioni della lingua ottocentesca e ad approfondire riferimenti storici, servono anche a dare importanza a rilievi di ordine stilistico e retorico, ponendo così le basi per eventuali estensioni e approfondimenti della struttura costitutiva del discorso.

La novità di questo commento consiste nel fatto che, al termine di ogni capitolo, vi è una scheda d'analisi, dove, secondo un ordine che va dal particolare al generale, vengono focalizzate le strutture formali e tematiche e le sequenze narrative più importanti (divario realtà-apparenza; binomio inganno-violenza; contrasto ideale-reale; equilibrio-crisi). Dopo gruppi compatti di capitoli, vi è un'unità più ampia così suddivisa: disegno generale I (cap. I-VIII); disegno generale II (cap. IX-XXVII); disegno generale III (cap. XXVIII-XXXVIII). Si rintracciano e si quantificano, quindi, le strutture narrative omogenee e le linee di sviluppo simili che si erano notate nelle sequenze narrative particolari di ogni capitolo. Segue poi il "sistema dei personaggi" sia dei protagonisti che dei co-protagonisti, il rapporto che intercorre tra essi, i ruoli e i cambiamenti dei ruoli, visualizzato in uno schema grafico.

Nel suo commento (1985), Angelo Marchese presenta una interpretazione del romanzo criticamente e originalmente agguerrita, in quanto si avvale delle proposte metodologicamente più avanzate della narratologia (dallo strutturalismo alla semeiotica alla linguistica). Tre sono i momenti, organicamente connessi, in cui si articola il commento-analisi del testo: 1) l'introduzione, in cui risulta puntuale l'analisi socio-culturale, utile per individuare il contesto dell'opera manzoniana, ma soprattutto l'analisi strutturale del romanzo inteso come organismo suddiviso in sei macrosequenze; 2) le note che, poste a piè di pagina, sono di vario tipo: informative ed esegetiche, linguistiche, stilistiche ed interpretative; 3) le guide alla lettura, poste alla fine di ogni capitolo, che, oltre a porsi come un naturale momento di riflessione, di rilettura e di collegamento con l'analisi del testo e le note, si pongono come un'ulteriore momento di individuazione degli elementi tematici e strutturali del capitolo, con un lavoro quasi di "smontaggio" delle diverse componenti.

Una novità assoluta è data dal "materiale di lavoro" che, attraverso una serie di rubriche (analisi delle strutture narrative, delle forme dell'espressione e del contenuto, delle discussioni e degli itinerari di ricerca), offre una lettura viva ed attiva stimolando la riflessione sul romanzo.

A sua volta il commento curato da Lanfranco Caretti (1984), ampiamente articolato, si avvale di una introduzione che ha lo scopo di guidare ad una conoscenza globale dell'autore e dell'opera. A tal fine il critico cerca di evidenziare i rapporti esistenti fra il testo e la situazione storico-culturale in cui è stato composto, in modo da giungere, oltre le connessioni di ambito letterario, che sono le più naturalmente determinanti, alle motivazioni culturali e sociali.

Segue un'ampia e ragionata bibliografia delle opere dell'autore. Le note, a piè di pagina, rigorosamente esplicative, hanno il compito di agevolare al lettore una più esatta interpretazione storico-linguistica e concettuale del testo evitando così appesantimenti nozionistici o intempestive valutazioni estetiche. Le postille critiche, poste alla fine di ogni capitolo, offrono la possibilità di approfondire alcuni aspetti particolari (personaggi, situazioni, valori umani e sociali, descrizione d'ambienti).

Interessante ed utile, un'ampia antologia critica raccoglie i contributi più significativi di critici moderni e contemporanei sugli aspetti generali della personalità e dell'arte del Manzoni, in modo da avviare il lettore ad una fruizione più completa dell'opera stessa e ad una rilettura dei passi, intesi come autonomi promemoria critici, utili soprattutto in qualsiasi momento si voglia rintracciare una linea della critica manzoniana. Chiude il testo un ampio indice dei personaggi e delle cose notevoli.

Il commento dei *Promessi sposi* a cura di Marcello Aurigemma (1984) si avvale di un'ampissima ed esaustiva introduzione, che adotta come criterio fondamentale il metodo di una rigorosa analisi, abbandonando la via spesso battuta della facile sintesi, delle generiche approssimazioni, del tradizionale moralismo e contentutismo. In tal modo a livello di commento-analisi niente risulta privilegiato *a priori*, ma particolarmente attenta sarà l'analisi di quei percorsi, *in nuce* certo, meditativi, esistenziali ed artistici dell'opera manzoniana, che costituiscono i preannunci stessi del romanzo. Ugualmente puntuale risulta l'analisi per individuare le dinamiche esistenziali e morali dell'individuo e delle folle nei *Promessi sposi*. Chiude quest'ampia introduzione un commento sui toni, sui ritmi narrativi e sullo stile del romanzo, ed un cenno storico sulle condizioni politiche di Milano all'epoca rappresentata nell'opera. Le note a piè di pagina, in sintonia con l'introduzione, sono ampiamente chiarificatrici.

Il commento di Umberto Colombo (1981), si apre con una "Teologia per immagini", che costituisce già di per sé, come introduzione, una affascinante premessa interpretativa del romanzo. Il commento ci presenta, infatti, una scrittura che fa da guida all'analisi del testo, che si divarica, allontanandosi sempre più nettamente dalle indicazioni storico-ideologiche delle letture precedenti, fino quasi a sovvertire i codici interpretativi, per esplorare soprattutto nuovi modi con cui il lettore, al vaglio di un'analisi etico-cristiana, si dovrebbe porre di fronte ai personaggi manzoniani e ai valori con cui sono strutturati. Ma "i valori sono 'dentro'. . . questo interessa, come primo logico e come primo etico", si afferma nell'introduzione. Il critico dà così una chiave di lettura-analisi del romanzo, attenta a cercare non in modo differenziato e contraddittorio l'individuo o la pluralità, il singolo o la folla, l'io o il noi, ma, se non l'"ecclesia", almeno la "societas" che si costituisce, sì, come conferma del credo religioso manzoniano, ma che sviluppa nel contempo, anche, il trascendente che è sempre in ogni individuo. Le note di ogni singolo capitolo sono conformi, naturalmente, alle linee interpretative dell'introduzione.

Il commento a cura di Vittorio Spinazzola (1980) si avvale di un'introduzione in cui viene analizzato un universo narrativo, pieno dei grandi temi che assillano da sempre la coscienza individuale e collettiva. Nel dar luogo a questa interpretazione sembra che il critico sia portato a vedere anche il romanzo in rapporto ad un pubblico di lettori, le cui risorse intellettuali ed emotive, disponibili a diversi gradi, possano condurlo ad altrettante diverse fruizioni del testo. In tal modo il commento è adatto non solo per un pubblico di lettori, per cui l'opera è valida come testimonianza connotabile in senso etico, ma anche per un pubblico "laico" unito nella condanna delle degenerazioni che la religiosità ha messo in luce.

Ulteriormente il romanzo si connota come un libro "politico", portatore cioè di un messaggio di rinnovamento della cosa pubblica, che deve però scaturire dal profondo della coscienza privata, là dove la Grazia elargisce salvezza. Ecco allora che modernità borghese e integrismo cattolico, liberismo economico e liberalismo politico e libero arbitrio morale, sono le chiavi interpretative di questo commento, che può accompagnare il lettore moderno, protagonista, oggi come non mai, di una crisi generale che investe le radici stesse della Ragione.

Franca Fusco

Liceo Scientifico Statale "Piazzini", Morlupo

III. Dai versi giovanili agli scritti linguistici

L'infittirsi delle pubblicazioni manzoniane nell'imminenza del secondo centenario della nascita, al di là delle ragioni celebrative o meramente editoriali, ha fatto emergere un dato significativo sugli indirizzi della più recente critica sul Manzoni: l'affermarsi cioè, abbastanza generalizzato, delle letture e delle analisi interpretative rivolte a singole opere o a singoli aspetti problematici dell'opera dello scrittore milanese. Il fenomeno, certo, è alimentato dalla notevole riproposizione editoriale di opere commentate e corredate da profili critici introduttivi, ma ha tuttavia un evidente riscontro anche sul versante saggistico, orientato verso una più spiccata aderenza testuale e documentaria degli interventi e sempre meno riconducibile a quelle marcate posizioni ideologico-culturali che hanno caratterizzato nei decenni precedenti il dibattito manzoniano. Il che non significa necessariamente, per questa produzione critica, il venir meno della "tendenza" o dell'orientamento ideologico-religioso *tout court*; quest'ultimo, semmai, è spesso più organicamente sostenuto nei vari approcci dalle analisi approfondite di un percorso critico-testuale, assecondando un discorso, che solo di rado fa ricorso ad argomentazioni apologetiche o a schematismi precostituiti. Il dato materiale fornito da sei anni di bibliografia manzoniana può quindi essere

rispecchiato, con una qualche necessità, anche da questa sommaria e cursoria rassegna bibliografica dei testi manzoniani e della saggistica, una rassegna limitata, per l'esuberanza dei dati, a una minima funzione di orientamento e di prelievo delle pubblicazioni pertinenti all'itinerario delle opere, dai versi giovanili alle opere linguistiche della maturità.

L'introduzione all'edizione delle *Poesie* curata da F. Ulivi, comprendente *Inni sacri, odi, poesie non approvate o postume*, corredati da un nutrito apparato di note storico-critiche, costituisce un pregevole esempio di lettura rivolta a ricostruire le tappe della esperienza poetica manzoniana, sul filo di un tracciato unitario che volta a volta fa emergere la problematica etica e religiosa nel vivo della ricerca stilistica dello scrittore. Ad analogo intento di impostazione risponde il profilo premesso da V. Spinazzola alla edizione garzantiana degli *Inni sacri* e delle *Tragedie* (ma va segnalata pure l'edizione abbinata di *Poesie e Tragedie* a cura di A. Fratini); punto fermo del discorso dello Spinazzola è, per gli *Inni*, il "rifiuto della tradizione del soggettivismo lirico", che non esclude però la persistenza di formule linguistiche e stilistiche della tradizione classicistica, laddove le *Tragedie*, e segnatamente l'*Adelchi*, rappresenterebbero il momento "di intensità massima dell'esperienza propriamente romantica del Manzoni".

Alcuni contributi saggistici sulla produzione poetica manzoniana ne hanno messo in rilievo le componenti strutturali e genetiche: così il saggio di G. Macchia, *Manzoni e l'addio alla poesia* (del 1947), ristampato nei *Saggi italiani*, sui frammenti dell'inno incompiuto *Ognissanti*; il volumetto di S. Ghiazza, *Strutture e varianti*, che mette in luce il complesso di motivazioni storico-politiche e religiose del *Nome di Maria*, e infine il contributo fontistico di A. Braccesi, che propone in modo convincente la pertinenza per il *Cinque maggio* di un luogo biblico (dal primo libro dei *Maccabei*). Un notevole apporto alla messa a fuoco dell'apprendistato poetico è costituito dal *Saggio su Manzoni* di G. Trombatore, raccolta organica di saggi editi e di inediti sull'attività versificatoria e culturale del giovane Manzoni (l'esordio giacobino del *Trionfo della libertà*, i sonetti e le odi, i sermoni, il *Carme* per l'Imbonati, il quinquennio parigino precedente la conversione), in cui dati biografici e culturali vengono impiegati a motivare con sicuro metodo critico il momento genetico dei singoli esperimenti poetici e della nascita più recondita delle idee storiche religiose e politiche del Manzoni.

Varie le edizioni delle *Tragedie* manzoniane, oltre quelle già menzionate: quelle einaudiane, rispettivamente a cura di G. Bollati e di E. Faccioli, il *Conte di Carmagnola* curato da L. Corsi e l'*Adelchi* con introduzione e note di A. Giordano. Un rilievo a parte va senz'altro riconosciuto alla edizione critica di G. Bardazzi del *Conte di Carmagnola*, pubblicata nella prestigiosa collana di "Testi e strumenti di filologia italiana" della Fondazione Mondadori diretta da Bozzetti, De Robertis, Isella, Mengaldo, Raimondi. Si tratta di un contributo editoriale da ascrivere senz'altro per l'alto livello filologico e critico alla rigorosa metodologia "degli scartafacci", e del quale, stante l'impossibilità di dar conto qui della densa

introduzione che ricostruisce il trentennale lavoro manzoniano sull'opera (dal 1816 al 1845), non è forse inutile segnalare il sommario del materiale autografo e a stampa riportato in edizione: Concezione originaria dei primi due atti; Nuova concezione dell'Atto secondo; Prima stesura integrale; Seconda stesura integrale; Abbozzi delle prose introduttive; Prima edizione a stampa del 1820 con le varianti della seconda edizione del 1845.

Sul versante critico, oltre i brevi interventi raccolti negli *Studi letterari* di A. Chiari e il riscontro sallustiano proposto da A. Mazza (tra il XXXI capitolo della *Coniuratio* di Catilina e i versi 22-24 del coro del terzo atto dell'*Adelchi* nonché con il capitolo XXV dei *Promessi Sposi*), il volume di G. Cavallini intende proporre un "saggio di lettura" dell'*Adelchi* sviluppando alcuni filoni tematici ed espressivi (il tema politico e il tema dei sentimenti nei pensieri dilemmatici di Adelchi e in altri personaggi della tragedia); al tema storico è dedicato invece il saggio del medievalista G. P. Bognetti (1902-1963), contenuto nella ristampa di *Manzoni giovane* e incentrato sulla genesi dell'*Adelchi* e del *Discorso* sulla storia longobardica; a una problematica di storia delle idee si rifà infine lo studio di E. Paratore, nella *Miscellanea Branca*, il quale esamina l'"indubbia eredità illuministica" che permea nell'*Adelchi* i temi storici e giuridici.

La riflessione teorica manzoniana sulla tragedia è affrontata da M. L. Scelfo, *Le teorie drammatiche*, che ne rileva la connessione con le teorizzazioni romantiche; sulla centralità della *Lettre à M. Chauvet* hanno insistito sia U. Colombo nella sua edizione che M. Puppo, nella *Miscellanea Branca*, il quale ne ha studiato l'abbozzo come "documento di un pensiero che si cerca" nei temi fondamentali della moralità e della storicità del teatro; una problematica questa, propria anche ai *Materiali estetici*, di cui A. Brandalise, nella citata *Miscellanea*, ha indagato, partendo dal frammento VII, la tensione teorica intercorrente tra rappresentazione e "vero", tra azione rappresentata e azione umana e reale. La complessità del pensiero estetico-critico manzoniano è ribadita inoltre da C. Segre nell'introduzione agli *Scritti di teoria letteraria* e da G. G. Amoretti nella sua premessa alle *Lettere sui Promessi sposi*; due raccolte di testi che intendono documentare l'una, la storia interna di una "teoria della letteratura" sacrificata "sull'altare di una superiore razionalità" (Segre), l'altra, la vicenda progressiva del romanzo, "narrato in prima persona dall'autore nella corrispondenza con i suoi lettori privilegiati", che divengono così i veri destinatari della sua "riflessione creativa e critica" (Amoretti).

Numerose le edizioni dei racconti storico-saggistici manzoniani: due per il "gran lavoro storico intorno alla rivoluzione di Francia", come l'Imbriani denominava l'incompiuto studio comparativo sulle rivoluzioni francese e italiana del '59, curato sia da A. Giuliani che da G. F. Grechi, e ben quattro della *Storia della Colonna infame*, a cura di L. Sciascia, F. Mollia (comprendente anche le *Osservazioni sulla morale cattolica*) e C. Riccardi, a riprova di un interesse editoriale e di pubblico spiegabile in parte con la struttura tematico-formale dell'opera, vero e proprio "romanzo-inchiesta" come ricordava nel 1974 R. Negri,

citato da Sciascia, e dunque spesso letto in una prospettiva o tutta illuministica o fortemente contemporaneizzata, come modello ancor valido di indagine e denuncia civile. Proprio a questa attualizzante chiave di lettura reagisce il Pupino, con il volume *Il vero solo è bello*, proponendo una interpretazione estetico-letteraria della *Colonna infame*, in cui il genere letterario-narrativo della "storia" viene ricondotto alle idee letterarie manzoniane, tra i due poli costituiti dalla "persuasione retorica" e dal "discorso logico", legittimando così la plausibilità di una "storia romanzata", in cui convergono, con i fatti e i documenti, anche i fattori emozionali e psicologici.

Dell'epistolario e della sua inesauribile ricchezza documentaria fornisce un'inconsueta e stimolante selezione G. Vigorelli (in A. Manzoni, *Il "mestiere guastato" delle lettere*) isolando le pagine polemiche relative agli scrittori e alla società letteraria, mentre le sillogi approntate da U. Dotti e G. Bezzola ricompongono attraverso le *Lettere* un compiuto ritratto dello scrittore e del moralista; sul fronte dell'analisi stilistica, un fine linguista come G. Nencioni non ha mancato di rilevare alcune costanti "tonali" e lessicali delle *Lettere*, che illuminano la particolare tecnica dialogica delle proposte e delle risposte epistolari manzoniane, sottoposte a "un variatissimo esercizio di lingua e di stile presieduto da una costante preoccupazione metalinguistica".

Alcuni importanti volumi, di E. Travi, T. Matarrese, M. Dell'Aquila, sul pensiero linguistico manzoniano, oltre ai notevoli contributi di D. Isella, T. Bolelli, F. Bruni, ripercorrono l'itinerario dell'"eterno lavoro" manzoniano nella sua complementarietà di soluzione teorica e di ricerca espressiva. Se nei volumi di Travi e di Dell'Aquila è prevalente l'intento di documentare questo duplice livello, in quello di T. Matarrese una articolata disamina delle nozioni linguistiche centrali della teoria manzoniana ("lingua comune", "uso", "grammatica", "unità della lingua", ecc.) è condotta alla luce delle nozioni ad esse confrontabili della linguistica moderna e della tradizione filosofica e linguistica settecentesca.

Si segnalano infine, a conclusione di questa rassegna, alcuni contributi attinenti alla "fortuna" otto-novecentesca di Manzoni: il saggio di P. Spezzani sui manzonismi nei *Malavoglia*, quello di G. Gattaneo in *Manzoni europeo* e le relazioni di A. Asor Rosa e G. Petrocchi ai convegni ungarettiani di Roma e Urbino sul rapporto Ungaretti-Manzoni desumibile dalle lezioni universitarie brasiliane e romane del poeta contemporaneo.

Luigi Trenti

Università di Roma "La Sapienza"

Roberto Severino

**Ad Angelica Palli:
Manzoni improvvisatore di versi encomiastici**

Pensare al Manzoni come di un poeta autore di versi encomiastici, ed estemporanei per giunta, lascia giustamente perplessi quanti conoscono ed ammirano i suoi capolavori e sanno quanto alieno da lui fu questo modo di comporre e di concepire la poesia. Eppure anche il grande lombardo si lasciò qualche volta prendere da improvvisa ispirazione—lui che amava rivedere e correggere con eccessiva meticolosità tutto ciò che scriveva—componendo estemporaneamente, o quasi, versi memorabili, ma anche versi che sarebbero già caduti nell'oblio se non fossero stati vergati dalla sua mano. Come è noto, una delle sue più grandi composizioni poetiche, l'ode, *Il Cinque Maggio*, fu composta di getto tra il 18 e il 19 luglio 1821 in un momento di intenso *raptus* creativo alla notizia della morte di Napoleone, e di getto pure aveva composto l'ode *Marzo 1821*, fra il 15 e il 17 marzo 1821, quando sembrava che le truppe piemontesi si preparassero ad attraversare il Ticino. (Distrutto il manoscritto per paura di perquisizioni austriache, rievocò poi l'ode nel 1848 pubblicandola quello stesso anno insieme a *Il proclama di Rimini* sotto il patrocinio del governo provvisorio di Milano).

Improvvisati, certamente, furono anche alcuni epigrammi scritti in momenti di levità, tra cui quello scoccato contro il letterato comasco Conte Giovio (1748-1814):

Conte Giovio tanto visse
Ch'a' suoi versi sopravvisse.

Oppure quello scritto su se stesso dopo essere stato accolto fra i soci della Accademia dei Sepolti di Volterra:

Manzon, fra i dotti di Volterra accolto,
Prima che morto, giace ivi sepolto.

Il filone della sua poesia encomiastica è senz'altro meno nutrito se non addirittura sparuto e gli unici versi assegnabili a questa categoria, a parte quelli alquanto mediocri dedicati al Monti, potrebbero essere quelli del sonetto dedicato all'improvvisatore tragico aretino Tommaso Sgricci, che ci è pervenuto solo in una copia non autografa e da molti, ma forse a torto, considerato apocrifo.

Incuriosiscono dunque, e sorprendono, i versi dedicati ad Angelica Palli, e perché improvvisati, e perché encomiastici—e dunque così lontani dall'indole meditativa e non prone a facili entusiasmi del Manzoni—ma non vi è dubbio alcuno sull'autenticità di essi o sull'episodio che li ispirò (Sanesi, *Poesie*, pp. cxxiv e sgg.).

Ultimata verso la metà di giugno del 1827 presso l'editore Ferrario la prima edizione de *I promessi sposi*,¹ il Manzoni aveva subito cominciato a pensare ad una nuova edizione in cui avrebbe potuto dare un assetto definitivo alla sua opera, rivedendola sia da un punto di vista linguistico che stilistico, e aveva deciso, come poco tempo prima aveva scritto al Fauriel, di voler andare a “passare qualche tempo in Toscana”. Prima, però, si sarebbe fermato in Liguria, perché a Enrichetta avevano consigliato, a causa di una “serpigine intorno agli occhi”, dei bagni di mare. E infatti verso la metà di luglio la famiglia Manzoni partì quasi al completo (Filippino, troppo piccolo, avevano deciso di lasciarlo a Brusuglio con i domestici), in due carrozze, fermandosi prima a rivedere il vescovo Tosi a Pavia, e arrivando a Genova dopo il ben noto incidente, fortunatamente senza conseguenze, in cui la carrozza nella quale viaggiavano i ragazzi era ribaltata. A Genova restarono più del previsto, sia perché erano stati calorosamente accolti da antiche e nuove conoscenze, ma anche perché avevano sentito dire che a Livorno li attendevano un caldo “oltraggioso” e “certe zanzare che vi cambiano tutta la forma della cute, e vi danno, non che altro, la febbre, e di certe altre cose”. Partendo, infine, per Livorno, vi arrivarono dopo quattro giorni di viaggio, probabilmente il 9 agosto. Infatti, il 25 agosto Giulietta Manzoni scriveva al padrino, Claude Fauriel: “contavamo di partire oggi da Livorno, siamo qui da sedici giorni e Bonne Maman non ne può più di questo chiasso, di questa confusione, di questa folla continua sotto il nostro balcone, di questo movimento ininterrotto”. L'albergo in cui avevano infine trovato alloggio si trovava proprio sulla via Ferdinanda, la via principale di Livorno, e sotto c'era il frequentatissimo e rinomato caffè Greco. A Livorno incontrarono il letterato toscano Antonio Benci, il quale, scrivendo il 25 agosto all'amico Viessesux di Firenze, diceva: “Manzoni è qui da più giorni. . . soffre di nervi, non fa visite, non ne vuol fare: viaggia colla madre [figlia del famoso Beccaria], colla moglie [di Vevai] e con sei figli; resterà due mesi a Firenze: partirà di qui forse domani se la salute di una figlia glielo concede . . .” (*Carteggio* 2: 310). La salute della figlia però—si trattava di Sofia—li costrinse a rimandare la partenza ancora di qualche giorno, e pertanto i Manzoni giunsero a Firenze solo nei primi di settembre (Ginzburg 93-98).

Né la corrispondenza di Manzoni, né quella copiosa della figlia Giulietta o di altri membri della famiglia stranamente fanno cenno all'avvenuta conoscenza della giovanissima e allora celeberrima poetessa livornese Angelica Palli; eppure fu certamente durante il soggiorno livornese, e proprio nel salotto di quest'ultima, che il Manzoni, gareggiando col Lamartine, compose estemporaneamente i versi encomiastici a lei dedicati. Giulietta, probabilmente,

non dovette trovarsi presente all'insolito evento in quanto in una sua lettera al cugino Giacomo Beccaria del 23-24 agosto scriveva solo che suo padre aveva fatto la conoscenza del poeta francese: "Papà passa la metà della giornata al Gabinetto scientifico letterario. Ha fatto la conoscenza di M. De Lamartine", e nella lettera al Fauriel del 25 agosto ripeteva compiaciuta: "Nous avons connu ici M. de la Martine. Il vient nous voir ce qui me fait grand plaisir, car je suis toujours si contente de converser ou seulement de voir une personne dont j'ai lu les ouvrages avec tant de plaisir".²

Lamartine, di cinque anni più giovane del Manzoni, si trovava in Toscana dal settembre 1825 essendo stato nominato segretario dell'ambasciata francese, e sia pur con qualche riserva ammirava grandemente il poeta italiano di cui aveva letto alcune opere.³ Dopo aver appena ricevuto *Il cinque maggio* che il Virieu gli aveva fatto pervenire, il 25 febbraio del 1822 il Lamartine aveva scritto all'amico francese: "J'ai été bien plus content que je ne m'y attendais de l'ode de Manzoni: je faisais peu de cas de sa tragédie;⁴ son ode est parfaite. Il n'y manque rien de ce qui est pensée, style et sentiment"; aggiungendo, però: "il n'y manque qu'une plume plus riche et plus éclatante en poésie. Car, remarque une chose, c'est qu'elle est presque aussi belle en prose, peut-être plus. Mais n'importe, je voudrais l'avoir faite". E infatti l'"Ei fu" divenne "Ici gît" nel *Bonaparte lamartiniano*, e i versi: "Né sa quando una simile / Orma di piè mortale / La sua cruenta polvere / A calpestar verrà" vennero squisitamente e senza remore "tradotti": "Jamais d'aucun mortel le pied qu'un souffle efface / N'imprima sur la terre une plus forte trace".⁵

Il ricordo del loro memorabile incontro con l'avvenente verseggiatrice livornese ci è stato tramandato con scarsa dovizia di particolari da vari autori che finiscono anche spesso col ripetersi in quanto la fonte delle loro informazioni sembra unicamente essere il resoconto che ne fece il Bonghi nel 1883, attingendo a sua volta dalla *Commemorazione di Angelica Palli* del Falcucci.⁶ Già, però, nel 1874, un anno prima della scomparsa della Palli, Carlo Morbio, nel pubblicare per la prima volta i versi improvvisati del Manzoni, scriveva: "Tutti sanno, che Manzoni recossi in Toscana nell'anno 1827; ma nessuno ha notato che si fermò anche in Livorno; e che in compagnia del Lamartine si recasse anch'Egli in un (*sic*) casa, allora ben nota qual gradito ritrovo d'eletti ingegni italiani e stranieri, attratti in essa dalla signorile e cortese ospitalità; e più ancora dai rari pregi d'un'egregia fanciulla" (35). E nel 1876, Ottavio Celso Vallecchi, in alcuni suoi "Cenni intorno alla vita e agli scritti di Angelica Palli Bartolommei" prefissi all'edizione dei *Racconti* della stessa, ripeteva: "in casa Palli convenivano i più eletti ingegni a conoscerla ed ammirarla. Una sera del 1827, il Lamartine ed il Manzoni vi si trovarono. . . ."⁷

A parte i versi che il Manzoni e il Lamartine le dedicarono, della notorietà e fama di cui godette in vita Angelica Palli fanno fede le numerose testimonianze che sono rimaste. Nata a Livorno il 22 novembre 1798 da famiglia di origine greca, "giovannissima ancora"—scrive il Guerrazzi che le dedicò *La battaglia di*

Benevento—“tanto le vennero a grado le greche e le italiane lettere, che poté leggere l’originale greco di Omero in quella età in cui, troppo più che non vorremmo, fanciulle italiane appena appena sanno compitare un libro nel paterno idioma. Di forti sensi dotata, giovanetta fu udita improvvisare tragedie, di cui talune vanno attorno stampate, onde per giudizio universale Lei reputarono piuttosto meravigliosa, che rara. Posato alquanto quel ribollimento dello spirito, Ella ebbe in pregio più riposati studii, ed in quelli perseverò con tale costanza che io stesso ve la vidi versare quotidianamente per parecchie ore, sia in città, sia in campagna, né mai le uscì dal labbro detto, o dalla penna scritto, che non promovesse il culto di quanto veneriamo quaggiù per decoro, per gentile, per buono, e per bello”.⁸ Dal citato manoscritto del Pistolesi (vedi n. 5), risulta che la Palli fu eletta socia onoraria dell’Accademia Labronica ancora giovanissima (l’accettazione formale veniva annunciata nel corso dell’Adunanza LXXI, il 16 gennaio 1819) e che prese parte attivissima alla vita culturale dell’Accademia livornese, recitando spesso componimenti poetici e improvvisando liriche e azioni drammatiche su temi suggeriti dal pubblico. Di notevole interesse è, per esempio, la notizia, del 2 aprile 1826, della declamazione di un’ode in onore di Champollion, l’egittologo francese che amò e da cui fu riamata,⁹ come anche quella del 25 febbraio 1828, della recita di un sonetto sulla questione della lingua intitolato “All’Italia sulle gare in fatto di lingua fra Lombardi e i Toscani”, senza dubbio ispirato dalla recente venuta in Toscana del Manzoni per la famosa “risciacquatura”.

Attratti dunque dalla fama della giovane poetessa, Manzoni e Lamartine si recarono un giorno ad assistere ad una di lei improvvisazione drammatica sul tema: gli amori e le sventure di Saffo, finita la quale, i due poeti commossi (apparentemente entrambi fino al pianto!) le fecero a loro volta omaggio di due composizioni poetiche estemporanee a lei dedicate. Scritti su un unico foglio, i versi sono sopravvissuti solo nelle trascrizioni fattene dal Janer, e di cui riporto qui di seguito quella conservata presso la Biblioteca Labronica—F. D. Guerrazzi (autografo 108), preservandone integre le caratteristiche ortografiche e d’interpunzione, come anche le manchevolezze. Ai versi del Lamartine:

*En écoutant les vers dont vous peignez
De la tendre Sapho, les soupirs les malhéurs,
Jeune et savante demoiselle,
Je pleure et dis: pourquoi cette Grecque beauté
N’eut elle pas votre esprit, votre coeur!
Phaon volage aurait été fidèle.*

seguono quelli del Manzoni:

*Prole eletta del ciel Saffo novella,
Che la prisca sorella*

*Di tanto avanzi in bei versi celesti;
 E in santi modi onesti
 Canti dell'infelice tua rivale,
 Del siculo sleale
 Dello scoglio fatal, m'attrista, ed io
 Ai numeri dolenti
 Offro il plauso migliore, il pianto mio.
 Ma tu, credilo intanto, ad alma schietta:
 Che d'insigne vendetta
 L'ombra illustre per te placata fora
 Se il villano amator vivesse ancora.*

In calce allo stesso foglio, a firma Janer, seguono le seguenti parole: “*Versi improvvisati in onore della insigne poetessa Angelica Bartolommei Palli, Vedi in proposito: Morbio, Alessandro Manzoni e i suoi autografi. Questi versi, copiati dall'originale, furono mandati al Morbio dal sottoscritto*”. E poi più in giù, nell'angolo a sinistra del foglio, un'annotazione, sempre di mano del Janer, ma di incerta lettura: *Questo foglio è stato messo qui* (cioè nella collezione della biblioteca) *per ricordo.*

Nei suoi versi il Manzoni si riallaccia a quanto già cantato dal poeta francese definendo la Palli nuova Saffo ed eletta del cielo, per esser stata dotata di sì copiose virtù tanto da superare, nel poetare, la sua antica sorella. I modi, inoltre, con cui ella canta e compiangere la sorte della sua infelice rivale sono santi e onesti, sia che parli del siculo Faon, che non fu fedele all'amore dell'antica poetessa per averle preferito una più giovane e avvenente schiava, che del suicidio da essa compiuto gettandosi in mare dallo scoglio di Leucade. Da parte sua, il poeta, come espressione migliore del suo plauso, a tali dolenti strofe non può che offrire le sue lagrime di commozione. Anche se il rozzo marinaio Faone fosse ancora vivo, Saffo si sentirebbe placata, per il modo con cui la novella Saffo ha saputo ricordare il tragico episodio.¹⁰

Il prezioso autografo, per il quale ogni tentativo di rintracciarlo è finora risultato vano, dovette certamente rimanere, finché ella visse, fra i più cari cimeli della poetessa a cui i versi erano stati dedicati, passando poi, alla sua morte, al figlio Luciano Bartolommei che lo conservò così gelosamente da impedire a chiunque di esaminarlo o di trascriverlo. Il primo a pubblicare i versi che il Manzoni e il Lamartine improvvisarono in onore della Palli fu Carlo Morbio nel 1874, nel già citato articolo, in una spigolatura recante il seguente titolo: “Manzoni, poeta improvvisatore - Suo viaggio in Toscana - Versi *inediti* di Manzoni e di Lamartine per una Saffo novella - Elogio della medesima”. Come egli scrive, fu l'allora bibliotecario dell'Accademia Labronica Eugenio Janer a narrargli (per lettera, come lascia supporre l'annotazione del Janer?) l'aneddoto avvenuto in quella circostanza e ad onorarlo “anche dello splendido dono de' versi *inediti*, improvvisati, da quei due ingegni Sovrani, da Lui copiati dagli stessi

autografi, e che io riproduco tali quali, anche per rispetto all'ortografia".¹¹ Il Bonghi, non fidandosi delle due copie a stampa disponibili e da lui giudicate scorrette, per includere i versi del Manzoni nella sua edizione delle opere inedite o rare dovette far ricorso ad un'altra copia fatta dal Janer, ed a lui fornita da Giovanni Sforza.¹²

Raffrontando le versioni del Morbio e quella del Bonghi appare evidente che le copie fornite dal Janer dovettero esser alquanto diverse e, come lamenta il Sanesi, "dispiace e fa meraviglia, che le due trascrizioni, benché eseguite da una stessa persona, non interamente concordino e siano anche, per qualche particolare, senza dubbio, inesatte" (clxiii). Paragonando, poi, queste due versioni a stampa con la copia, anch'essa di mano del Janer, da me reperita presso l'accademia Labronica, si può con una certa sicurezza opinare che le copie fatte dal Janer furono almeno tre. Infatti, quest'ultima lezione presenta un certo numero di varianti rispetto alle altre due, e si allontana notevolmente da esse nell'interpunzione.¹³

Per un quadro generale e abbastanza esatto dell'apparato critico rimando al volume curato dal Sanesi più volte citato (124-25). In questa sede io mi limito solo a fare alcune osservazioni basandomi sul manoscritto del Janer e sulle edizioni più autorevoli: MS Janer (A); Bonghi (B); Morbio (C); Sanesi (D).¹⁴

1. A: *Prole eletta del ciel Saffo novella*, / B: *Prole eletta dal Ciel, Safo novella* - / C: *Prole eletta dal Ciel, Safo novella* / D: *Prole eletta del ciel, Saffo novella*,
2. ACD: *Che la prisca sorella* / B: *Che la prisca Sorella*
3. A: *Di tanto avanzi in bei versi celesti*; / B: *Di tanto avanzi in bei versi celesti* - / C: *Di tanto avanzi in bei versi celesti* / D: *Di tanto avanzi in bei versi celesti*,
4. A: *E in santi modi onesti* / B: *E in santi modi onesti* - / CD: *E in tanti modi onesti*
5. A: *Canti dell'infelice tua rivale*, / B: *Canta della infelice tua rivale* - / C: *Canti dell'infelice tua rivale* / D: *Canti della infelice tua rivale*,
6. A: *Del siculo sleale* / BC: *Del Siculo sleale* / D: *Del Siculo sleale*,
7. A: *Dello scoglio fatal, m'attrista, ed io* / BC: *Dello scoglio fatal. M'attrista: ed io* / D: *Dello scoglio fatal, m'attristi: ed io*
8. ABCD: *Ai numeri dolenti*
9. A: *Offro il plauso migliore, il pianto mio.* / BCD: *T'offro il plauso migliore, il pianto mio.*
10. A: *Ma tu, credilo intanto, ad alma schietta*; / BD: *Ma tu credilo intanto ad alma schietta*, / C: *Ma tu credilo intanto ad alma schietta*
11. ABCD: *Che d'insigne vendetta*
12. AC: *L'ombra illustre per te placata fora* / B: *L'Ombra illustre per te placata fora*, / D: *L'ombra illustre per te placata fora*,
13. ABCD: *Se il villano amator vivesse ancora.*

In mancanza dell'autografo originale che ci impedisce di discutere della più o meno attendibilità della copia lasciata dal Janer alla Labronica, e tralasciando anche di parlare dell'interpunzione che nel Manzoni fu sempre alquanto incerta e che meriterebbe un discorso a parte, non possono non sorprendere le discrepanze fra le varie lezioni che lasciano, appunto, presupporre, fonti diverse. La costituzione del testo del Sanesi, anche se per certi versi pregevole, può, ovviamente, anche non essere condivisa, specie alla luce delle differenze che esistono tra il manoscritto Janer e la prima versione a stampa del Morbio che, nel pubblicare per la prima volta i versi del Manzoni, aveva asserito di riprodurli "tali quali, anche per rispetto all'ortografia". Ovviamente il Janer dovette far pervenire al Morbio un'altra copia, autorizzandoci dunque senz'altro a ipotizzare l'esistenza di almeno tre versioni manoscritte; altrettanto ovviamente parrebbe che la lezione del MS della Labronica sia stata largamente ignorata da quanti si sono fino a questo momento occupati di questi versi.

Georgetown University

Opere citate

- Champollion Jean-François, *Lettres à Zelmire*, a c. di E. Bresciani, Paris, l'Asiathèque, 1978.
- Colloqui col Manzoni (N. Tommaseo, G. Borri, R. Bonghi), a c. di C. Giardini, Milano, Ultra, 1944.
- Falcucci Francesco Domenico, *Commemorazione di Angelica Palli ne' Bartolomei e Iscrizione per la medesima*, Livorno, Zecchini, 1878.
- Ferrero Francesco, *Livorno e i grandi letterati italiani da Petrarca a d'Annunzio*, Livorno, Vannini, 1877.
- Ginzburg Natalia, *La famiglia Manzoni*, Einaudi, Torino, 1984.
- Guerrazzi Francesco Domenico, *La battaglia di Benevento*, Firenze, Le Monnier, 1852.
- Lamartine Alphonse (de), *Harmonies Poétiques et Religieuses—Recueils Poétiques*, Paris, Furne et Cie-Pagnerre-L. Hachette et Cie, 1863.
- Lombardi Maria Luisa, *Indice dei corrispondenti del carteggio manzoniano conservato nella Biblioteca Nazionale Braidense*, Milano, Edizioni il Polifilo, 1975.
- Manzoni Alessandro, *Carteggio*, a c. di Giovanni Sforza e Giuseppe Gallavresi, vol. II, Milano, 1921.
- _____, *Tutte le poesie di Alessandro Manzoni*, a c. di Giovanni Titta Rosa, nuova ed. accresciuta nei preamboli e nelle note storico-filologiche, Milano, Ceschina, 1966.
- Mengin Urbain, "Lamartine et Manzoni. Leur relations amicales et leur opinions politiques", *Mélanges de philologie d'histoire et de littérature offerts à Henri Hauvette*, Paris, 1934 (Slatkine Reprints, Genève, 1972). 623-25.
- Michel Ersilio, "Donne valorose. Angelica Palli-Bartolommei", *Miscellanea di erudizione*, diretta da Pio Pecchiai, I, 1, Pisa, Tipografia Editrice del Cav. F. Mariotti, 1905.
- Morbio Carlo, "Alessandro Manzoni ed i suoi autografi. Ricordi personali, notizie e studj", estratto dalla *Rivista europea* (Esemplare fuori commercio), Firenze, Tipografia Editrice dell'Associazione, 1874.

- Opere inedite o rare di Alessandro Manzoni*, a c. di R. Bonghi e pubblicate per c. di P. Brambilla, vol. I, Milano, Fratelli Rechiedei, 1883.
- Parenti Marino, *Immagini della vita e dei tempi di Alessandro Manzoni*, Milano, Ulrico Hoepli, 1942.
- Pera Francesco, *Appendice ai ricordi e alle biografie livornesi*, Livorno, Vannini, 1877.
- Pistolesi Francesco, *Diario delle Adunanze Letterarie della Accademia Labronica di Scienze, Lettere ed Arti*, t. I (1816-1825), t. II (1826-1830), manoscritto cartaceo olografo, collezione privata Severino, Washington, D.C.
- Sanesi Ireneo, "Poesie rifiutate e abbozzi delle riconosciute", *Opere di Alessandro Manzoni*, serie seconda, vol. I, Milano, Casa del Manzoni, Firenze, Sansoni Editore, 1954.
- Vallecchi Ottavio Celso, "Cenni intorno alla vita ed agli scritti di Angelica Palli Bartolommei", in Angelica Bartolommei Palli, *Racconti*, Firenze, Successori Le Monnier, 1876.

Note

¹L'editore Vincenzo Ferrario iniziò la composizione nel luglio del 1824, ma a causa delle continue correzioni e di altri contrattempi la stampa poté solo essere avviata l'anno successivo. L'intero processo si protrasse fino al 1827, e le prime copie furono pronte solo verso la metà di giugno. L'edizione originale, che apparve in tre volumi, uscì in duemila esemplari, un numero abbastanza alto per quei tempi, ma solo due mesi dopo l'edizione era già completamente esaurita. (Cf. Parenti 110-113).

²Sanesi, *Poesie rifiutate* clxi, n.1. La lettera fu pubblicata per la prima volta da E. Tosi: "Une lettre inédite de Juliette Manzoni à Claude Fauriel," *Etudes Italiennes* N.S. 5. 4 (1935): 353.

³Nel 1830 il Lamartine, che aveva subito il fascino degli *Inni sacri*, pubblicava le *Harmonies* dedicando espressamente al Manzoni l'*Hymne au Christ*. Nel poscritto, Lamartine, riferendosi forse alla calda amicizia che poi nacque tra la sua famiglia e quella del Manzoni durante il soggiorno fiorentino di quest'ultimo, scrive di averlo conosciuto "à Florence, où il avait passé un hiver", e aggiungeva che il suo interesse per il poeta italiano era "plus encore par sa personne que par ses oeuvres. C'est un génie souffrant, un accent de douleur incarné dans un homme sensible; c'est en même temps un génie pieux. Sa figure porte tous ces caractères. Sa stature est frêle, son visage doux et triste, son regard tourné vers les regrets, sa parole lente, faible, découragée". *Harmonies Poétiques et Religieuses* 217.

⁴Si trattava quasi certamente de *Il Conte di Carmagnola*, poiché l'*Adelchi* non sarebbe uscito che nell'ottobre del 1822.

⁵Mengin, "Lamartine et Manzoni" 623-25. A proposito dell'incontro fra il Manzoni e il Lamartine, equivocando forse sulle parole di Giulietta nella lettera del 23-24 agosto al cugino Giacomo Beccaria, Mengin fa avvenire l'incontro tra i due poeti a Firenze, presso il gabinetto letterario del Viesseux. Non escludendo che durante il soggiorno fiorentino il Manzoni abbia nuovamente incontrato Lamartine anche al palazzo Buondelmonte, il "Gabinetto scientifico letterario" a cui Giulietta si riferisce è quasi certamente l'*Accademia Labronica di Scienze, Lettere ed Arti* di cui il Manzoni l'anno seguente sarebbe diventato socio corrispondente. (Si veda a questo proposito l'*Indice dei corrispondenti del carteggio manzoniano*, a c. di Maria Luisa Lombardi. Dal *Diario delle Adunanze Letterarie della Accademia Labronica di Scienze, Lettere ed Arti*, tenuto da Francesco Pistolesi, primo segretario perpetuo della medesima (tomo primo, dall'anno 1816 a tutto l'anno 1825; tomo

secondo, dall'anno 1826 al 19 marzo 1830)—manoscritto cartaceo originale, attualmente facente parte della mia collezione—risulta, appunto che nel corso dell'Adunanza LXXII, 25 sett. 1828, il segretario dell'Accademia rendeva conto di cinque lettere di accettazione al posto di socio corrispondente, tra cui anche quella del Manzoni che aveva risposto all'invio del diploma di socio corrispondente (il 30 giugno, 1828, cf. *Indice dei corrispondenti*), con una lettera spedita da Brusuglio il 9 agosto. Anche il Tommaseo (*Colloqui col Manzoni* 77) ripete, senza motivarla, l'asserzione che il Manzoni aveva conosciuto il Lamartine a Firenze; cf. N. Tommaseo et al. *Colloqui col Manzoni*, a c. di Cesare Giardini.

⁶Faluccci, *Commemorazione di Angelica Palli ne' Bartolomei e Iscrizione per la medesima*. Bonghi, in *Opere inedite o rare di Alessandro Manzoni*, pubblicate per cura di Pietro Brambilla, I, Milano, Fratelli Rechiedei, 1883, pp. 159-60, riporta per intero il brano che riguarda il Manzoni. Cf. Sanesi, *Poesie rifiutate* clxi, n. 1.

⁷Vallecchi, "Cenni intorno alla vita ed agli scritti di Angelica Palli Bartolommei", in Angelica Palli Bartolommei, *Racconti* p. ii. Cf. anche Pera, *Appendice ai ricordi e alle biografie livornesi* p. 161, n.1. Per una bibliografia parziale di quanti ancora si sono occupati dell'episodio livornese e dei versi improvvisati dei due poeti si veda I. Sanesi, *Poesie rifiutate* clxii, n. 4.

⁸Guerrazzi, "Al benevolo lettore", *La battaglia di Benevento* xi-xii. Letterata, poetessa e patriota, oltre che del Guerrazzi, fu amica dei più nobili spiriti del tempo, fra cui il Giusti, il Niccolini, il Mazzini, e di essa si innamorò l'egittologo francese Jean-François Champollion, che frequentò il suo salotto e con cui intrecciò una fitta corrispondenza. Andò poi sposa a Giampaolo Bartolommei, di lei molto più giovane essendo egli nato il primo maggio 1812, e da cui ebbe un figlio, Luciano, che nel 1848 si battè, insieme al padre, nella sfortunata campagna contro gli Austriaci. Feconda improvvisatrice di liriche e azioni drammatiche, tradusse Shakespeare, Gray e Hugo dai testi originali e celebrò in greco la morte di Byron. Morì a Livorno il 6 marzo 1875. Le opere a stampa più importanti che ci rimangono sono le seguenti: *Tieste*, tragedia, Livorno, 1820; *Saffo*, azione drammatica, Livorno, 1823; *Poesie*, Livorno, 1824; *Discorsi di una donna alle giovini maritate del suo paese*, Torino, 1851; *Ulrico ed Elfrida*, novella in versi, Livorno, 1868; *La famiglia Roccabruna. Lettere scritte nel 1849*, Torino, 1871; *Racconti*, Torino, 1876. Oltre alle opere già citate, per alcuni cenni sulla vita della Palli vedi anche Ersilio Michel, "Donne valorose. Angelica Palli-Bartolommei" in *Miscellanea di Erudizione*.

⁹Il 29 aprile 1826, nel corso dell'Adunanza CLIII, lo Champollion, "immortale nostro corrispondente", "autore del sistema interpretativo delle egizie scritture", come scrive il Pistolesi, presentava ai membri dell'Accademia una memoria intitolata: "Notice sur un bas relief faisant partie de la collection d'antiquités égyptiennes de M. Salt acquise par Sa Majesté le Roi de France". Le lettere dello Champollion alla Palli, da lui 'ribattezzata' Zelmire, sono state recentemente pubblicate a cura di Edda Bresciani.

¹⁰Anche se l'azione drammatica a cui assistettero il Manzoni e il Lamartine fu improvvisata, bisogna ricordare che il tema della poetessa di Lesbo era uno dei soggetti preferiti della poetessa livornese. Nel 1823, infatti, la Palli aveva pubblicato a Livorno un'azione drammatica intitolata, appunto, *Saffo*. Dal diario manoscritto del Pistolesi risulta anche che in occasione dell'Adunanza pubblica del 26 settembre 1819, la Palli aveva recitato una sua traduzione del frammento dell'ode di Saffo all'amica, e dell'Inno a Venere.

¹¹Morbio 35. Non escludendo che il Janer potè essere presente alla famosa serata, è più probabile che in un secondo tempo la Palli, più generosa del figlio, lasciò copiare al segretario della Labronica l'autografo in suo possesso perché potesse essere depositato presso i fondi della biblioteca dell'Accademia.

¹²Bonghi 160. Prima del Bonghi anche Pera, in *Appendice ai Ricordi e alle Biografie livornesi*, p. 161, n.1, aveva pubblicato, riprendendoli dal Morbio, ma con qualche variante, i versi dei due poeti.



Reviews and Notes

Edited by John P. Welle

Studies in Italian Applied Linguistics (SiTAL)/ Studi di linguistica applicata italiana. Eds. N. Villa and M. Danesi. Biblioteca di *Quaderni d'italianistica*. Toronto: Canadian Society for Italian Studies, 1984.

With this collection of essays the Canadian Society for Italian Studies initiates its publications relating to the teaching of the Italian language at each instructional level. The resulting volume is not only a first in Canada, and to my knowledge in the United States, but also, above all, a major undertaking in this fairly recent discipline, where Italian to date has been scarcely represented. SiTAL is the acronym of a title appearing in both languages—a rare occurrence actually reflecting the nature of the content with one essay in French, five in English and nine in Italian; it is intended to provide a basic working text for teachers and students of Italian applied linguistics in general and, more specifically, of *Glottodidattica*, the Italian technical term—coined by R. Titone, a pioneer in this field—corresponding to “language teaching.”

Contrastive analysis, error analysis, testing theory, the psychology of verbal learning, methodological theories are some of the branches of this field of study initiated by the American structuralist C. Fries during the forties and fifties and touched upon, though not systematically, in this volume. Sponsored by CSIS, these studies represent a natural outcome of an integrated and revised series of papers and presentations of previous conventions. If one considers the recent flourishing of applied linguistics in Italian, it comes as no surprise to find R. Titone (University of Rome) and R. J. Di Pietro (University of Delaware) as prominent contributors in the first and second section on theoretical and pedagogical aspects respectively.

The editors, after a brief preface in English, offer a four-page introduction in Italian, which summarizes the contributions. As if not convinced of the importance of their working tool and/or of its efficacy, the tone is all too modest and wishful (“it is our sincere hope that this book will prove of SOME use to both researchers and teachers”; “Ci auguriamo che questa raccolta per quanto limitata . . .”). There is no hesitation, however, as to its compelling necessity born of a precise need: that of creating a documentation of the work-in-progress in Italian applied linguistics and, specifically, in “Glottodidattica.” In several respects the volume will prove valuable to teaching assistants who must conform to existing systems and syllabi with the yet to be solved problem of balance between teaching how to read, speak, and write in fifty-minute segments. Anyone expecting a

homogeneous and systematic presentation—which is not the authors' purpose—is going to be disappointed in this most practical and introductory tool filled with welcome suggestions for beginning teachers.

Structurally, the three subdivisions—Theoretical Aspects (I), Pedagogical Aspects (II), and Descriptive Aspects (III)—are somewhat artificial, and section one in particular attempts to address some of the theoretical principles and criteria that should govern every teacher's understanding and choice of methodology. In effect, besides serving as a theoretical frame and justification of the book as a whole, it becomes a partial orientation concerning the problems and dissatisfaction of teachers faced with a proliferation of new approaches/methods acritically underwritten by publishers. The bibliographies following each essay are of additional help. The topical arrangement, besides offering a panoramic view of pragmatically oriented didactic research in Italian, clearly favors the recent communicative approach without discounting traditional grammatical knowledge. The aim is to achieve communication and competence in a functional perspective.

The tone is set by Di Pietro's essay, which seeks to re-evaluate both the concept of "discourse" (to remove a series of assumptions gone "unquestioned by most teachers") and classroom "interaction" (criticizing the functional/notional syllabus adopted by the Council of Europe as just another artificially constructed orientation toward teaching). As he states the need for a truly innovative methodology (he proposes the SI method or strategic interaction), Di Pietro brilliantly envisions Rassias's thespian role and dramatic setting reversed from teacher to students, who possess the drama within. Situational tension and lack of predetermined (forced) resolution of the action seem the fundamentals of this SI methodology. However, the driving force behind the learning process should be promotion of spontaneity rather than situational tension (to a certain extent undeniably present in a speaker of L2). In either case, terminology aside, there is a link to psycholinguistics, which will have to yield convincing evidence as to why we have no understanding yet of how languages are learned. The strategic interaction method here proposed is sound, if it is not intended as a blanket replacement of all other methods. In all likelihood, the learning process cannot be exhaustively explained by a single method, for it is a complex process.

The non-axiomatic approach present as an undercurrent in this compilation reinforces the author's intent to offer a broad view in the name of pragmatism. All the essays of part two and three thus fit loosely (with the exception of Sabatini's fine sociolinguistic perspective of the *italiano medio*, which would deserve some commentary if there were space) into the category of a *practicum* in methodology. Since I have tested this volume in an AL course for Italian teaching assistants, it may be useful to report some of the comments and reactions the adoption of this book has produced by synthesizing similar ideas while maintaining (in quotations) the exact wording.

Danesi's typology of contrastive graphemics, intended to establish recognition strategies and their breakdown process, found indirect approval as the following comment indicates: "Any teacher of FL who could not have figured out the benefit of contrasting the native language and L2 sounds has no business being a teacher." The article was not fully appreciated, however, nor was Calo's essay on oral texts. For both their appeal and suggestions, while seemingly presenting a useful "livello di programmazione e pianificazione," they did not carry sufficient value "di utilità pratica per l'insegnante." Approval for R. Sheen's essay was tied to his moderate view not to ban totally the use of the mother tongue in the classroom. In general there was a qualified approval for Mollica's belief that conversation stimuli suggestions were seen as "all very valid. However, they are rather impractical for beginners, in classrooms of more than 8-12 students, or in courses in which a grammatical syllabus is to be followed." Syntax and semantics seemed to fare better; Karumanchiri, Mollica and Sassu, by presenting strategies immediately applicable, were decisively identified as "the most practical of the entire book." The presentations by Fonda, Sheen and Sassu—though for differing reasons—were found worthy of interest. Di

Pietro's work would have more applicability in an intensive course, while those by Titone, Alvarez, Sabatini, Vizmuller-Zocco, Villa and Ricciardi were deemed of less practical interest.

The volume's greatest appeal/value lies undoubtedly in the practical help it offers in improving teaching and classroom management (indirectly and partially), and it was well received for being a useful guide full of "precious hints." Theoretical discussions were not discounted. Ricciardi's and Sabatini's essays were generally found to be "most interesting" but came in second, obviously due to a general perception of a pragmatic approach. The overall favorable judgment of the book was that it can serve not only as an occasional reference tool but as a manual "da tenere nella cartella e da usare in svariate occasioni," especially for teaching such crucial areas as the use of prepositions and typical errors. In a synthesized judgment, the concrete suggestions are perceived to be highly effective not only for immediate classroom management but also for a more generally desirable contribution to constant improvement in the difficult art of teaching.

Luciano F. Farina
The Ohio State University

Letteratura italiana. Vol. 4. *L'interpretazione*. Ed. Alberto Asor Rosa. Torino: Einaudi, 1985. Pp. 703. L. 85,000.

The fourth volume in the impressive series *Letteratura italiana*, which is being published by Einaudi under the general editorship of Alberto Asor Rosa, not only fulfills the high expectations generated by the previous three volumes; it also heightens the eagerness with which one awaits the appearance of the next five projected volumes. The seven hundred pages that make up this exceedingly well produced volume do not constitute a complete survey of the entire field of literary interpretation but they do offer a thorough discussion from a wide spectrum of viewpoints of the main currents in Italian critical theory and practice. *L'interpretazione* represents an ambitious undertaking that should rouse the interest of novices and specialists alike. Those not yet comfortably at home in the oftentimes arcane field of literary critical theory will find several of the contributions especially useful for their lucid and systematic exposition of those concepts, categories and methods that appear most frequently at the centre of serious discussions concerning the nature and function of literary interpretation. Specialists in the field, on their part, will discover in the various essays carefully articulated positions and solidly constructed arguments that could give rise to fruitful discussions and re-evaluations of problems and questions that currently preoccupy literary critics in Italy and elsewhere. Many of the contributions also present, albeit indirectly in some instances, an occasion to reflect on the history of Italian criticism, its philosophical background, its cultural and institutional contexts, the major controversies and prominent figures that helped shape it, its many achievements as well as its limitations, and its international but especially European character. Furthermore, although this volume does not include a bibliography, most of the individual essays are so thoroughly annotated and provide so many detailed references to relevant sources that even the best informed readers could extract from them valuable reading lists for further study.

L'interpretazione is divided into four sections, uneven in length. The first and longest section consists of three essays under the general rubric *Concetti, tecniche e categorie dell'interpretazione letteraria*. Cesare Segre's *Testo letterario, interpretazione, storia: linee concettuali e categorie critiche* that opens this section is not really an essay but a monograph which, were it published separately, would make a superb little book about an

appealing semiotic approach to literary analysis. With exemplary clarity and thoroughness Segre manages to lay out a remarkably concise structural model of the relations between author and text, as well as between text and reader. In the course of his exposition, Segre makes extensive use of ideas and formulae expounded by, among others, the Russian formalists and more recent French semiologists. The concepts, schemas and categories of Roman Jakobson, Louis Hjelmslev, Gérard Genette, A. J. Greimas and numerous others are variously explained, invoked, discussed, evaluated, adapted and, at times, partly adopted by Cesare Segre as he unfolds his comprehensive and systematic map of the act of communication, the constitutive elements of texts, the different aspects of narrative, and the complex relations among all of them. In the end, Cesare Segre's meticulous efforts establish a strong, though by no means incontrovertible, case for his basic proposal to approach hermeneutics as a semiotics of literary texts. His position has its shortcomings and one may reasonably argue against the implied subsumption of the study of all interpretive activity under the all-embracing aegis of semiotics. Similarly, Segre's version of textual autonomy, which he derives in large measure from Jakobson's notion of "poetic function," together with his corollary designation of the literary text as a static structure, a totality within whose boundaries the dynamic relations and transformations among its constituent parts are contained and congealed—these views could and should be forcefully challenged. Nevertheless, Cesare Segre's delineation of the semiotic project deserves special notice particularly for the way in which he avoids setting it against or in competition with hermeneutics (as some influential Anglo-American critics, such as Jonathan Culler, have done), and above all for the importance he attaches emphatically to the intimate connections between textual analysis and larger questions concerning social communication, history and culture.

Immediately following and complementing Cesare Segre's schematic presentation is Roberto Antonelli's marvelous essay, *Interpretazione e critica del testo*, which opens somewhat over-dramatically by addressing the overwhelming question "*cos'è un testo?*" but then proceeds to explore historically the development of textual interpretation, the shifts in attitude towards texts and authors, the changes in philological studies, and the mutable relations between philology and other schools of criticism. Antonelli's historical account helps illuminate the various forces—tradition, theology, philosophy, humanism, scientism, idealism, and so on—that contribute to the endowment of authority or legitimacy upon a given critical theory and practice at a particular time. It is not possible here to adequately describe the extensive terrain covered in this compact, yet elegant and enlightening essay. Still, mention must be made of the section it contains on *Il testo e la crisi*, wherein Antonelli traces the challenge to the scientific pretensions of philology from Nietzsche's *Birth of Tragedy*, through Croce's powerful assault on the Italian historic-critical school, the crisis of "Lachmannism," Joseph Bédier's critique of positivist philology, Henri Quentin's contribution to the philological debate, and on to Michele Barbi's efforts to reaffirm the possibility of reconstructing authorial intention. This part of Antonelli's essay ends where the modern Italian philological tradition effectively begins and thus prepares the ground for his treatment of the two major lines of development in Italian literary criticism: philology with Barbi for its progenitor and criticism with Croce as its champion. For a while the two camps were distinctly unequal, since Croce easily dominated the intellectual scene. Gradually, however, as Antonelli explains in the next segment of his essay, the philological school reasserted itself not by way of recuperating its older practices but rather by giving rise to a school of criticism that re-emphasised the centrality of interpretation, replaced Croce's notion of the *testo dato* with a view of the text as a process—the study of *scartafacci* was particularly significant in this regard—and finally discovered a way of linking its interest in textual criticism with the concerns of the Russian formalists, the Saussurean linguists, and the French structuralists. Naturally, this does not mean that literary criticism in Italy has become monolithic or homogeneous, as it

very nearly was at the zenith of the Crocean ascendancy; indeed, the contemporary Italian scene is no less complex and diverse than the Anglo-American arena.

Roberto Antonelli, like Cesare Segre, attaches great importance to the study of history not simply as an encyclopaedic chronicling or antiquarian preservation of the past, but as a critical inquiry into the formation of tradition and the transmission of its presuppositions, norms and canons; that is, as an inquiry into the material relations between socio-cultural-political systems and individual as well as institutional establishment and advocacy of interpretative theories and practices. Social and cultural considerations are also among the salient features in Pieter De Meijer's discussion of genre theory, which concludes the first section of *L'interpretazione*. An even more specific treatment of the material history of literature and textuality occupies the very brief second section of this volume. The sole essay in this section, Armando Petrucci's *La scrittura del testo*, attends to the material aspects of the production, reproduction and dissemination of literature in Italy since the fourteenth century. In his informative general survey, which also serves as an introduction to an attractive photographic anthology of representative manuscripts, Petrucci outlines the most noteworthy transformations in the instruments and means of literary production coupled with the changes in the role and status of the author and in the relations between authors, texts and readers—relations which, needless to say, have an immediate bearing on and are themselves conditioned by the theory and practice of literary criticism.

History in a somewhat different sense and on a conceptually larger scale provides the governing topic of the volume's third section: *Storia e storicismo nella tradizione critica italiana*. Unfortunately and surprisingly, this section is the least satisfactory component of *L'interpretazione*. For reasons too numerous and complicated to rehearse in this brief review, Italian literary critical studies contain a rich vein of reflection on questions related to history and historiography. One would have expected this tradition to be highlighted in the volume and to serve as a testimony to the enormous contributions made by Italian scholars and critics to the better understanding of the inextricable ties that bind criticism with history—an issue, incidentally, that has increasingly attracted the attention of Anglo-American critics since the demise of the New Criticism. It is also an issue that elicits special attention from Alberto Asor Rosa in his introductory essay to the volume. Codes of interpretation, Asor Rosa points out, "non sono meno degli 'strumenti interpretativo-scientifici' che delle 'categorie storico-culturali'. Sarei lieto se qualcuno mi indicasse un metodo non contraddistinto da questa doppia valenza" (9). The three essays of the central section of *L'interpretazione*, however, fall disappointingly short of fully conveying the vital, overarching importance to literary criticism and theory of the many ways in which history is affirmed or negated, used and misused, viewed critically or reverentially, defined materialistically or idealistically, and so on. Whether literature and, more specifically, literary critical activity occupy a marginal or central place in civil society; whether they remain the institutionalized preserve of a professional caste or participate responsibly in the moral and political life of the nation; whether they function as instruments at the service of the prevailing hegemony or contribute to the effective articulation of an alternative socio-cultural and political order—all of this and much more depends to a very large extent on the kinds of relations that critics and theorists help establish between literature and its interpretation on the one hand and history and its interpretation on the other. Much also depends on the importance literary scholars attach to the study of these relations as well as on their willingness to submit them to incessant critical scrutiny.

From Dante Della Terza's *La storia della letteratura italiana: premesse erudite e verifiche ideologiche*, one gets some indication of the ways in which history, literature and ideology intersect. In this essay, Della Terza takes a close look at the historiographic procedures and organizational devices employed by Gerolamo Tiraboschi, who in the eighteenth century authored a sixteen-volume history of Italian literature. Using his analysis of Tiraboschi as a point of reference, Della Terza also glances backwards at some earlier

histories and forges forward with some interesting considerations regarding Francesco De Sanctis. In a second, rather brief essay which also forms part of the same section of *L'interpretazione*, Della Terza focuses his attention entirely on De Sanctis's *Storia della letteratura italiana*. By tracing the beginnings of the *Storia* back to its author's experiences, activities and intellectual orientation, Della Terza constructs a succinct exposition of the moral and political thrust of De Sanctis's endeavor. He makes no serious effort, however, to assess the subsequent history of De Sanctis's *Storia* or of De Sanctis's critical legacy in general. This omission is regrettable, because De Sanctis remained an important presence in Italian literary studies even until recently, and the diverse ways in which his work has been criticized, appropriated, interpreted and invoked reveal much that is significant about the cultural politics embedded in the most calculatedly detached literary scholarship and theoretical reflection.

The complex response of Benedetto Croce to the intellectual legacy of De Sanctis deserves careful attention, particularly in a section devoted entirely to history and historicism in the Italian critical tradition. However, the only other essay in this section, René Wellek's *La teoria letteraria e la critica di Benedetto Croce*, while alluding to the matter, gives it scant notice. It is, in fact, hard to understand why Wellek's essay has been included in this particular section. For while Wellek does very well in guiding the reader through the intricacies of Croce's aesthetics and views on criticism and some of the major modifications they underwent, he does not dwell extensively either on Croce's views of history and its relation to literary criticism or on the stifling effects of Croce's massive influence on certain historical approaches to literature. As for the history of Croceanism within the Italian literary critical tradition, Wellek limits himself to a general assessment of the work and career of three major critics who, each in his own way, followed in Croce's footsteps: Luigi Russo, Mario Fubini and Franco Flora.

René Wellek writes about Croce with obvious, though not wholly unqualified, admiration and he seems to be in substantial agreement with many of his subject's views. Underlying the essay there is an unmistakable note of regret that Croce no longer dominates the intellectual scene. Almost at a loss to explain this decline, Wellek suggests that it should be attributed to the ignorance and intellectual blindness of the uninformed present generation of literary critics and theorists. I quote a substantial passage from Wellek's lamentation not only to convey a sense of the poignantly nostalgic tone in which it is couched but also because it is probably one of the very last elegiac utterances likely to emanate from an elder statesman of the *ancien régime* of literary studies bemoaning the disappearance of one of the most renowned grand intellectuals of the now embattled humanistic tradition—Croce, it must be recalled, belongs in the august company of Karl Vossler, Ernst Robert Curtius, Leo Spitzer and Erich Auerbach.

"È successo qualcosa: non si tratta puramente del normale declino che colpisce la reputazione di uno scrittore dopo la sua scomparsa o della sensazione diffusa che ormai la sua lezione sia stata assimilata, in questo caso è qualcosa di molto più serio: la sua filosofia e i suoi presupposti, e perfino la sua teoria estetica, sono divenuti quasi incomprensibili. Egli non è stato confutato, nonostante le numerose obiezioni che furono sollevate dapprincipio, ma piuttosto semplicemente scavalcato, lasciato da parte. Almeno per quanto riguarda la teoria estetica e la critica letteraria . . . movimenti del tutto diversi e variegati hanno semplicemente ignorato la sua opera. Basta dare un'occhiata agli sviluppi nella critica e nella teoria estetica del Novecento: i formalisti russi, la scuola di Praga, lo strutturalismo francese, il gruppo ginevrino dei 'critici della coscienza', i nuovi ermenauti tedeschi e la *Rezeptionsästhetik*, i nascenti movimenti semiotici e il 'decostruzionismo' di Derrida e seguaci, per non parlare di antichi avversari come i marxisti, basta un'occhiata a tutto ciò per rendersi conto che Croce è considerato irrilevante e non viene chiamato in causa o citato neppure quando si occupa degli stessi problemi o offre le stesse soluzioni" (351-52).

The reasons for the decline in Croce's influence are numerous and complex but they have little to do with a willful or arbitrary inattention to his work by recent critics. Already in the work of Luigi Russo one finds a renewed interest in history, politics, and socio-cultural issues—matters about which Croce wrote extensively in some form or another but which he, nonetheless, dogmatically excluded from what he considered to be the proper realm of literary criticism. Moreover, Russo's attraction towards Antonio Gramsci and historical materialism was not inspired, as Wellek insinuates, by a vainglorious appreciation for words in praise of Russo that Gramsci had left in his *Quaderni del carcere*. What Russo found in Gramsci were persuasive arguments favoring the kind of militant criticism exemplified in De Sanctis's work, a criticism that abandons the posture of scientific or philosophic detachment in order to engage in the struggle for a new culture. In the aftermath of the Fascist nightmare, Croce's aesthetics and critical theory had little to offer that addressed the immediate worldly concerns of literary intellectuals. The critical reappraisal of a failed tradition, the material analysis of a culture that had gone haywire, the scrutiny of a national politics that went tragically awry—these and related issues were too pressing for literary critics and philosophers of aesthetics to ignore in the pursuit of their narrowly defined specialized discourses. The rapid and radical changes in the social structure, the politics and the culture of postwar Italy rendered many of Croce's intellectual stances and philosophical distinctions irrelevant and, in some respects, inappropriate.

Croce's aesthetics and his definition of the literary critic's task were also excessively narrow, fundamentally exclusionary, and (to adapt one of Gianfranco Contini's many astute observations) ultimately theological. Contrary to what Wellek asserts, Croce's aesthetics and criticism do not hold the answers to today's questions; indeed, many of the approaches to literature practiced by contemporary critics would be banished and denied legitimacy under an orthodox Crocean dispensation.

The rich diversity of critical methods and approaches to textual interpretation in the post-Crocean era of Italian criticism is amply illustrated in the long final section of *L'interpretazione*. It is not possible here to adequately describe the six concluding essays of the volume, especially since each one of them deals with a different critical approach, method or set of problems. Still, it is important to indicate the wide range of subjects they broach: aesthetics and literary criticism (Emilio Garroni); philology, linguistics and stylistics (Ignazio Baldelli and Ugo Vignuzzi); the move from formalism through structuralism to literary semiotics (Gian Paolo Caprettini); Freudian approaches to the relation between literature and psychoanalysis (Francesco Orlando); the sociology of literature (Alberto Abruzzese); Marxism and literary criticism (Alberto Asor Rosa).

In reading this group of essays one cannot help noticing the many points of convergence among the interests of contemporary Italian, French, German and Anglo-American literary critics and theorists. At the same time, however, one also becomes aware of certain emphases, certain basic concerns expressed in this volume which, though not absent from Anglo-American criticism, are clearly not as much in evidence here as they are in the work of many Italian critics. Thus, for instance, the hermeneutic tradition embodied most notably in the works of Heidegger and Gadamer, while alluded to here and there in *L'interpretazione*—Garroni, especially, demonstrates a serious interest in Heidegger's views on philosophy and poetic discourse—appears to have had something less of a decisive impact in Italy than it did elsewhere. It cannot be entirely accidental that Emilio Betti, the author of the monumental *Teoria generale dell'interpretazione*, is never so much as mentioned, even though most of the essayists in *L'interpretazione* deal with basically the same questions Betti examined extensively in his highly acclaimed work. Also, the Italians' fascination with semiotics, known in this country largely through the outstanding work of Umberto Eco, attests to the widespread influence of French structuralist and post-structuralist thought. Yet, the French influence on Italian criticism has not had the same

results as it did in England and the United States. Derrida and Foucault, for example, do not command the same degree of attention in Italy as they do here—though, to be sure, they have been treated more extensively by Italian critics than the paucity of references to their work in *L'interpretazione* would suggest. Furthermore, questions about the character of postmodernism that for over a decade have featured so prominently in French, German and Anglo-American critical debates did not generate nearly as much serious discussion in Italy, until relatively recently. At the same time, though, there are aspects of Italian criticism that deserve to be better known on this side of the Atlantic. The discussions centering around the Russian formalists, the insistence upon the importance of cultural analysis, the attentiveness to linguistics, the sustained interest in the most commendable forms of philological study—these elements so evident in the diverse essays gathered in *L'interpretazione* are indicative of what Anglo-American critics stand to gain from looking more closely and carefully at the most exciting work being produced by Italian literary critics and theorists.

Joseph A. Buttigieg
The University of Notre Dame

Ernesto Paolozzi. *I problemi dell'estetica italiana (dal secondo dopoguerra al 1985)*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1985. Pp. 260.

Il libro di Paolozzi ripropone all'attenzione degli studiosi una serie di problemi estetici e critici, che in quest'ultimo dopoguerra sono stati dibattuti spesso con spirito fazioso e da prospettive settarie, trovando le soluzioni più disparate e contrastanti. Di qui lo stato caotico in cui versano tali studi e le difficoltà per chi—come il giovane—cerca un preciso orientamento nella cultura, dei principi chiari a cui affidarsi nel suo lavoro di studioso e di critico letterario.

L'autore confessa che durante gli anni Cinquanta e in seguito ma soprattutto a partire dal '68—quando nemmeno le sacre effigi di Dante e di Platone venivano risparmiate al rogo della protesta generale, antistorica e antitradizionalista, e Croce era assunto a simbolo del passato che si voleva ridurre a brandelli—anche lui, giovane licealista, mischiò nella folla gesticolante la sua voce ribelle d'iconoclasta. Si faceva allora processo sommario a tutta la cultura tradizionale, italiana ed europea, all'estetica quanto alla critica letteraria, facendo sfilare davanti al proprio tribunale le figure più insigni del passato, per licenziarle poi con un verdetto laconico, più o meno severo, secondo che le loro idee collimassero o meno con quelle della propria ideologia politica.

L'anticrocianesimo, il rifiuto dell'estetica e della critica di Croce, sono spiegati e inquadrati in questa prospettiva storica, in quest'accesa atmosfera di rivolta e di contestazione generale, che ha caratterizzato la cultura europea di quest'ultimo dopoguerra un po' in tutti gli strati, dai problemi economico-sociali a quelli religiosi. S'individua cioè in un collettivo fenomeno storico di voler storicizzare, politicizzare il presente (la propria individualità) negando il passato, ribellandosi alla cultura passata (la storia) per rifarla su nuove basi.

Il libro nasce dunque da una radice autobiografica, da un'esperienza intellettuale intimamente sofferta e faticosamente superata, che si presenta quale frutto maturo agli altri al fine d'aiutarli a trovare soluzioni storiche e teoriche più attendibili e valide. La base filosofica, preliminare e imprescindibile, della disamina è l'estetica di Croce, che si ripropone come la risposta migliore, la più ricca di germi vitali e la più fertile di ulteriori sviluppi; la quale in tutta l'indagine funge da costante punto di riferimento e da misura agli

altri indirizzi estetici e critici. Si sostiene, infatti, che se bisogna andare oltre Croce, non possiamo prescindere dalla sua esistenza, dalla sua estetica: è possibile andare avanti con Croce e non contro Croce. Conclusione e premessa insieme che non possiamo non condividere, sapendo che, per cambiare il passato, è necessario conoscerlo, e che il pensiero, l'estetica crociana rappresentano una sintesi filosofica fondamentale nella storia della cultura occidentale; donde la necessità di studiarla, capirla per continuarla in ciò che ha tuttora di vivo e di vero. Ed è appunto ciò che si propone di fare nel suo studio il Paolozzi, che rivela una conoscenza approfondita del pensiero crociano e conduce una critica serrata e puntuale ai maggiori indirizzi e problemi estetici: dall'estetica marxistica e psicanalitica a quella semiotica e strutturalistica con tutta la ricca gamma delle sottospecie, rappresentate a volte da singole figure isolate, impegnate in monologhi involuti come tanti assolo (G. Calogero, G. Della Volpe, R. Assunto).

Per molti aspetti il libro è pregevole ed apporta un contributo notevole agli studi d'estetica e di critica letteraria. I pregi, in maniera concreta e specifica, vanno individuati nell'attenta lettura dei singoli capitoli e dei problemi estetici affrontati e risolti. In questa sede possiamo solo sottolineare alcuni punti. Il libro è ripartito in due parti; nella prima si fa una serie di dilucidazioni teoriche, di "problemi" estetici; nella seconda si presenta una panoramica dei principali "movimenti" estetici e critici venuti in luce in Italia dopo Croce e in reazione a Croce. Una parte teorica quindi e una parte storica, l'una completa e illumina l'altra, secondo anche qui l'insegnamento dello storicismo crociano. Malgrado l'apparente frattura (prima e seconda parte, problemi, movimenti e tendenze) o la struttura composita, lo studio ha una propria coerenza interna, organicità e competenza, muovendo da un unico angolo prospettico, quello crociano, alla cui luce si commisurano gli altri indirizzi (nella seconda parte).

Nella prima parte del libro (11-123) si chiariscono alcuni problemi estetici, che in apparenza sono di vecchia data, ma oggi più che mai confusi: se è possibile l'estetica, se l'arte è universale o storica, se i generi letterari e la tecnica nelle arti hanno una realtà estetica o solo una funzione pratica e strumentale, se l'opera d'arte è correggibile e traducibile e in che senso e misura, infine come interpretare l'arte.

Circa la possibilità d'una estetica, si osserva che "per dire che qualcosa è arte bisogna sapere che cosa essa sia" (12) ossia possedere un concetto filosoficamente definito della natura dell'arte (cioè un'estetica) e delle sue relazioni con le altre attività dello spirito (cioè una filosofia). L'estetica marxistica, quella formalistica e strutturalistica, e quella psicanalitica, in maniera più o meno diretta ed esplicita, negano l'autonomia dell'arte, il suo carattere categoriale ed eterno, la sua universalità e astoricità, e concepiscono l'arte materialisticamente o astrattamente: o come riflesso ed indice d'una realtà storica socio-politica (i marxisti), o come frutto dell'eros e dell'inconscio (i critici psicanalisti), o come sistemi di segni a se stanti, svincolati dall'individuo che li ha espressi e dal loro *humus* storico (critica semiologica). L'autore fa la critica all'estetica postcrociana con l'estetica crociana, di cui vuole rivendicare la validità teorica e l'attualità storica. Ribadisce, in tale prospettiva estetica, il valore pratico della tecnica e dei generi letterari, l'unità delle arti e l'impossibilità di riprodurle (tradurle) perfettamente. A corroborare la validità di tali concetti si ricorre ad esempi calzanti desunti dalle opere dei maggiori rappresentanti delle varie tendenze estetiche, sviluppatasi in questo quarantennio, dentro, fuori o contro il crocianesimo (circa il valore e funzione della tecnica nelle arti figurative, p. es., si esamina il saggio *Discorso e percorso* di C. L. Ragghianti).

Particolarmente pregevoli ed originali ci sembrano le dilucidazioni sull'interpretazione dell'arte, sulla sua correggibilità e traducibilità (capp. V, VI, VII). S'indaga in maniera illuminante l'estetica della formalità di L. Pareyson e quella dell'"opera aperta" di U. Eco, che deriva dalla prima. Si dimostra in maniera convincente che l'una e l'altra difettano di un saldo fondamento filosofico e non reggono. La teoria di Eco dell'opera in continuo movimento, soggetta ad infinite interpretazioni in virtù dell'ambiguità e polisemia del

linguaggio "ha scarso valore filosofico" (107) e riflette una cultura media universitaria e giornalistica.

A riguardo della correggibilità e traducibilità dell'arte, si riconferma il concetto crociano dell'unità inscindibile di intuizione/espressione in contrasto con altre teorie (p. es. quella di Pareyson, che definisce l'espressione come processo); e si chiarisce in chiave crociana perché è impossibile tradurre un'opera d'arte, fare una copia perfetta dell'originale. La rievocazione e la traduzione risultano sempre approssimative, più o meno fedeli all'originale, in quanto si tratta di creazione individuale, univoca e irripetibile. Conclusioni raggiunte con acume e rigore logico, enucleate ed illustrate con coerenza e finezza d'analisi, dalle quali non è facile dissentire nei punti sostanziali.

Nella seconda parte si continua il discorso, lasciato sospeso e incompleto nella prima per motivi pratici di didattica e di esposizione, allargandone la prospettiva e la portata, cogliendo quei problemi ed altri nel seno dei principali "movimenti e tendenze" estetici e critici dominanti in Italia in questo dopoguerra. A fondamento della critica alle varie scuole e tendenze estetiche e critiche, resta costante punto di riferimento la prospettiva estetico-crociana. La disamina è articolata in sette capitoli, di cui i primi quattro trattano dei movimenti estetici e critici di più vasta portata: la critica strutturalistica e semiotica (cap. II), l'estetica e la psicanalisi (cap. III), la critica marxistica (cap. IV); mentre nel primo si chiariscono alcuni concetti-chiave dell'estetica crociana, quello di poesia e non poesia, di astoricità della poesia rispetto all'attuale metodologia; i quali servono di base alla critica dell'estetica postcrociana. Nei tre restanti capitoli si discute l'estetica marxistica di Della Volpe (*Critica del gusto*), quella semantica di Calogero, e l'altra di Assunto, poggiante sul concetto di libertà. Chiude il libro un'appendice su "Croce e Lukács", in cui si sottolinea la loro reciproca incomprensione, e si offre un ulteriore esempio del fallimento dell'estetica e della critica marxistica.

Nell'analisi puntuale delle singole estetiche e metodologie critiche si ricorre ai principi teorici dilucidati nella prima parte del libro e altrove (p. es., cap. I della seconda parte), valutando e caratterizzando i vari contributi che i singoli movimenti e pensatori hanno apportato, sottolineando le incongruenze, i limiti e i difetti più che i pregi, gli atteggiamenti protestatari e antistoricisti, la confusione fra politica e cultura e altro genere d'attività. Si osserva, p. es., che "l'estetica marxistica come quella psicanalitica non hanno contribuito ad un reale avanzamento degli studi italiani" (195), che non pochi studiosi, davanti al caos imperante ed in seguito ad un ulteriore ripensamento dei medesimi problemi, si sono ricreduti (il caso del vecchio Della Volpe che benedice don Benedetto), che certe dottrine estetiche (p. es. quella di Calogero e quella di Assunto) sono state delle esperienze isolate di "scarsa influenza", per quanto non prive di pregi e di una loro giustificazione e intrinseco valore. Quanto alle altre estetiche di maggiore risonanza, quella semiotica, marxistica, psicanalitica, indagate e confrontate in maniera penetrante e sistematica, non ricevono giudizi più incoraggianti, essendo i difetti congeniti alle premesse teoriche, al materialismo storico, all'astrattismo concettuale (i segni), al mondo subconscio (critica freudiana, psicanalitica), che non è quello della teoresi. Si potrebbero a questo punto rivolgere varie obiezioni, e partire anche alla difesa di Freud o di Barthes, di Marx e di Gramsci. A noi invece pare che la disamina sia ben fondata, accurata e illuminante, anche se qua e là potremmo desiderare una maggiore esemplificazione. Il modo in cui definiamo l'arte, ovviamente, è alla base sia dei vari problemi estetici che critici. Una volta raggiunta una definizione dell'arte (che cosa essa è), si risolvono tutti gli altri problemi affini estetici e critici. L'autore rimane coerente e consequenziale alla sua prospettiva estetica in tutta la disamina.

Il libro, in conclusione, offre un quadro storico attendibile e penetrante dell'estetica e della critica italiana postcrociana, dando precise soluzioni a fondamentali problemi estetico-critici nella prospettiva del pensiero crociano; il quale, con i dovuti sviluppi e modifiche, si riadatta a guida maestra in un campo divenuto oggi oscuro ed ambiguo, dominato da

divinità ascose, i cui segni sibillini sono intesi solo dagli adepti. Il libro rappresenta una coraggiosa e seria presa di posizione teorica, ed insieme un sincero invito a dialogare su un terreno filosoficamente più solido e più fertile. Si potrebbe indicare come debolezza della disamina la fedeltà al pensiero crociano, che condiziona i giudizi restrittivi o negativi sugli altri indirizzi estetici. A noi pare invece che essa costituisca il merito principale del saggio, la *vis* intellettuale che dà vita ed unità alla discussione. Non possiamo abbracciare in affettuoso amplesso tutte le estetiche e le metodologie critiche, se all'esame critico spassionato si rivelano false e velleitarie. Non si può essere ad un tempo crociano e marxista, crociano e strutturalista, come non si può essere allo stesso tempo cristiano e musulmano "per la contraddizione che nol consente". Il libro riesce a far comprendere bene ciò che è ancora vivo del pensiero estetico-critico crociano, a indicarne i punti degni di sviluppo, ed insieme evidenzia con acume i limiti, le debolezze, in genere il fallimento dell'estetica e della critica italiana postcrociana, e può servire d'orientamento e di stimolo non solo ai giovani in cerca di luce nella selva oscura della critica letteraria odierna, ma anche ai non più giovani, disorientati o smarriti con i paraocchi dietro le attuali sirene della critica marxistica semiotica e psicanalitica.

Ernesto G. Caserta
Duke University

Mario Marti. *Studi su Dante*. Galatina: Congedo Editore, 1984. Pp. xiv+277.

By judiciously selecting and assembling these essays by Mario Marti on various aspects of Dante, the *Facoltà di Lettere e Filosofia* honors Marti's scholarly achievement on the occasion of his 70th birthday and pays him additional homage for his invaluable service as teacher and administrator at the *Università degli Studi di Lecce*, from which he has recently retired "per raggiunti limiti di età." While not a *Festschrift* in the usual sense of the term—the two-volume *Studi in onore di Mario Marti* appeared in 1981 to celebrate his twenty-five years of university teaching—this collection is a very fitting tribute to the man and the scholar, whose writings on Dante and the pre-Dantesque poetic tradition have informed and clarified our own views and perceptions of this body of literature. Of the sixteen essays in the present volume, twelve are reprints (some slightly altered for inclusion here) of studies which appeared in the period from 1962 to 1984, and four are published for the first time in these pages. Scholars and students alike will find much of value in these sound, intellectually stimulating essays.

The volume is divided into three sections—"Storia e Filologia," "Esegesi," and "Dantismo"—which reflect in turn three major areas of Marti's scholarly contributions: he is a consummate literary historian and philologist, an insightful interpreter of texts, and an incisive commentator on the work of others (he has a well-deserved reputation as a "critic's critic"). We provide here, as a guide to the interested reader, a complete listing of the essays contained in this rich and varied Dantesque "banquet": "Introduzione alla *Vita nuova*" (new; pp. 3-18); "*Vita nuova* XII, 7: Recupero di un costruito paraipotattico" (new; pp. 19-20); "Verso il realismo: la tenzone e le petrose" (1977; pp. 21-37); "Drammaticità speculare del XIV dell'*Inferno*" (1982; pp. 41-57); "Tematica e dimensione verticale del XVI dell'*Inferno* (dai 'campioni' alla 'corda')" (1968; pp. 59-80); "Dolcezza di memorie ed assoluto etico nel canto di Casella (*Purg. II*)" (1962; pp. 81-99); "L'effimero e l'eterno: la meditazione elegiaca di *Purgatorio XI*" (1984; pp. 101-18); "L'unità poetica del XIX del *Purgatorio*" (1962; pp. 119-34); "Il passato al filtro del presente (*Purg. XXIII*)" (new; pp. 135-52); "Il XXVI del *Purgatorio* come omaggio d'arte: Guinizzelli e Daniello nel cammino poetico di

Dante" (1978; pp. 153-72); "Francesco De Sanctis e il realismo dantesco" (1978; pp. 175-92); "Gli studi danteschi di Mario Fubini" (1978; pp. 193-209); "Gaetano Mariani lettore di Dante (*in memoriam*)" (new; pp. 211-16); "L'inchiesta sul 'Dolce stil nuovo' di Guido Favati" (1976; pp. 217-23); "Maria Corti, il crocevia e la felicità mentale" (1982, 1984; pp. 225-36); and "La *Vita nuova* curata da Domenico De Robertis" (1981; pp. 237-48). This most welcome collection concludes with a carefully compiled bibliography (by year) of Mario Marti's numerous scholarly writings (562 items from 1943 through part of 1984).

Christopher Kleinhenz
University of Wisconsin-Madison

***Dante Among the Moderns*. Ed. Stuart Y. McDougal. Chapel Hill and London: U of North Carolina P, 1985. Pp. 175.**

Recent years have witnessed a striking increase of critical explorations of Dante's relationship to, and influence on, modern thought and literature. Studies have assessed Dante's place in our theological and philosophical ideas, in the imaginations and styles of such figures as Pound, Eliot, and Joyce, and in the currents of English and American literary history. *Dante Among the Moderns* reflects this critical tendency and contributes to it. Only three of the essays—by Bornstein, Fitzgerald, and Spears—have been published previously. Stuart Y. McDougal's Preface provides a clear introduction to eight essays, including his own consideration of Eliot's "metaphysical Dante": John Freccero's brief study of Dante's relationship to Virgil and to modern poetry, George Bornstein's "Yeats's Romantic Dante," Hugh Kenner's "Ezra Pound's *Commedia*," Monroe K. Spears's treatment of Auden in light of Dante, Glauco Cambon's delineation of the "dialogue" between Wallace Stevens and Dante, Wallace Fowlie's "Dante and Beckett," and Robert Fitzgerald's "Mirroring the *Commedia*."

The word "modern" is of ancient vintage, and part of the volume's success rests on the pervasiveness of this recognition in the various essays. Neither Marxist nor "anxiety of influence" axes grind throughout the volume. Rather, the essays take the relationship between past and present, Dante and modernity, as complex and difficult. In demonstrating how modern writers appropriate Dante even as Dante influences them, the critics reflect a real sensitivity to the seminal ideas and experiences of the modern writers they consider as well as to the integrity of Dante's work and vision. Especially noteworthy in this respect are Spears's treatment of Auden's search for the sacred and for community in his later poetry, Fowlie's exploration of Beckett's use of Dante in his ideas and characterizations, and Bornstein's analysis of Yeats's interpretation of Dante in relation to the romantic poets. Like the volume as a whole, each of these essays is lucid, sophisticated, and valuable.

Individually and collectively, these essays address directly the continuities between Dante's voice and imagination and several of our most compelling writers. For serious students of Dante, the knowledge that Dante's claims on us remain strong and dynamic comes as no surprise. But the special value of *Dante Among the Moderns* lies in its concrete examinations of the specific ways in which those claims resonate for, and are shaped by, these individual writers in our own place and time. Whether we agree with Eliot that Dante is perennial and that the *Commedia* is a poem we can only hope to grow up to by the end of our lives or with I. A. Richards that Dante is inaccessible for the truly "modern" reader, the position we take must bear some relation to the forms, images, and ideas through which recent writers themselves have addressed Dante. By providing that

degree of concreteness and specificity—a quality so fundamental to the enduring power of the *Commedia* itself—*Dante Among the Moderns* clarifies the literary and philosophical basis, the common evidentiary ground, on which we can make larger and more encompassing judgments. The volume succeeds admirably in illuminating Dante's relationship to modern literature and in clarifying the nature of the dialectic and interpretation—and, indeed, the forms of faith—through which Yeats, Auden, and others address Dante, seeming at once to discharge their debt and seeking to remain indebted.

Thomas Werge
The University of Notre Dame

Marco Santoro. *La stampa a Napoli nel Quattrocento.* Napoli: Presso l'Istituto, 1984. Pp. 210.

È oggi nozione acquisita che lo studio di qualsiasi opera letteraria o artistica non può prescindere dalla considerazione delle coordinate socio-culturali dell'ambiente in cui venne prodotta. Le ricerche relative ai primi tempi della stampa sconfinano perciò dal campo una volta riservato ai bibliografi e ai bibliofili per coinvolgere direttamente gli studiosi di storia e di letteratura. Da qui l'importanza di questo contributo di Marco Santoro alla conoscenza della protostampa napoletana; contributo tanto più prezioso in quanto lo studioso riesce a interpretare la produzione dei primi libri a stampa in maniera intelligente e chiara, calandola nella vita sociale e culturale della capitale del Regno.

Il libro ci fornisce un censimento accurato di 294 edizioni, di cui 57 irreperibili nel repertorio di M. Fava e G. Bresciano, e 79 non segnalate dall'*Indice generale delle biblioteche d'Italia*. Oltre alla descrizione del libro, ogni scheda segnala i repertori che lo registrano e le biblioteche che ne conservano un esemplare. Corredano il catalogo un elenco di 334 biblioteche, tra europee, statunitensi e sudamericane, l'elenco dei repertori consultati, italiani e stranieri, e indici vari: di tipografi e di editori, di autori e commentatori, di compositori e correttori. Di speciale interesse per lo studioso dell'Umanesimo napoletano è l'ampia introduzione che esamina l'attività di ogni tipografo quantitativamente e qualitativamente, e ne rivela i legami con la società del tempo e le sue istituzioni culturali.

La stampa esordisce a Napoli tra il 1470 e il 1471, e l'attività tipografica culmina negli anni 1474-78 con 108 edizioni, per ridursi progressivamente alle 13 edizioni del quinquennio 1495-99. Il latino essendo ancora in Europa la lingua internazionale per tutti gli uomini di cultura, l'80% circa della produzione libraria è costituita da edizioni latine: il rapporto tra le opere in latino e quelle in volgare stampate a Napoli riflette la situazione generale. E se qui la percentuale dei testi latini diminuisce considerevolmente col tempo, pur tuttavia la produzione in volgare aumenta in misura limitata per via dell'incremento delle opere in ebraico.

Molto interessante si rivela d'altra parte la partizione dei libri stampati tra i vari campi disciplinari in quanto vi è riflessa la preferenza data dai Napoletani alle discipline laiche. Le opere di letteratura, di trattatistica—che è del 75% di carattere retorico-grammaticale—, di diritto e di medicina sono proporzionalmente più favorite a Napoli che altrove. Man mano che ci si avvicina alla fine del secolo, si registra una notevole diminuzione nella stampa di opere di diritto e di medicina; i settori "letteratura" e "trattatistica" rimangono costanti, mentre aumenta la produzione religiosa, potenziata soprattutto dalle opere ebraiche, che sono tutte a carattere teologico.

Questi dati e queste percentuali acquistano vita e significato nell'interpretazione attenta di Marco Santoro che mette in luce i legami che hanno con la vita politica e culturale della

città. La premessa del successo della stampa è vista nella volontà della monarchia di esercitare il potere assolutistico in modo razionale e moderno. Le iniziative socio-economiche e quelle culturali attuate in questo senso creano un gruppo dirigente che proviene soprattutto dal patriziato cittadino. L'Università di Napoli, riattivata appunto nel 1465, si afferma subito come lo strumento più atto alla preparazione dell'intelligenza napoletana e meridionale, e indica lo spostamento della cultura dall'ambiente chiuso della corte a un ampio segmento della popolazione urbana. I compratori infatti dei libri di diritto, di trattatistica e di medicina si suppone siano stati gli studenti dello *Studium* e i membri della burocrazia del regno. La diminuita produzione di libri in quelle discipline è parallela alla diminuita attività dello *Studium*: entrambe collegate alla crisi del 1494 e alle difficoltà di quel periodo in campo di politica interna ed estera.

Di particolare interesse per lo storico della letteratura è il divario che inevitabilmente si nota tra la produzione dei libri stampati e le correnti umanistiche che, come si sa, fecero capo alla corte del re. Delle edizioni latine la maggior parte è rappresentata da opere scolastiche ed erudite di tipo medievale, mentre la presenza di scrittori classici si mantiene esigua. Ovviamente il pubblico dei libri a stampa appartiene alla ricca borghesia e a quella classe di cortegiani più portati alla letteratura in volgare e favorevoli perciò allo sviluppo della letteratura italiana. Tra le schede elencate dal Santoro si notano subito due edizioni della *Divina Commedia*, quelle del *Canzoniere* e dei *Trionfi*, e edizioni del *Decameron*, della *Fiammetta*, del *Filocolo* e della *Teseida*. Da tutto ciò risulta confermato il carattere aristocratico della cultura umanistica napoletana la quale, mantenendo il suo spazio privilegiato nella corte del re, continuava a servirsi della costosa produzione dei manoscritti e ricorreva ai libri a stampa solo in misura limitata.

Ho voluto dilungarmi sul ricco saggio introduttivo del Santoro per dare un'idea chiara del lavoro d'interpretazione storica di cui è stata arricchita la ricerca bibliografica. Ogni studioso della letteratura e della civiltà napoletana del Quattrocento potrà trovare in questo libro sia gli orientamenti di fondo, sia le testimonianze particolari che conferiscono al suo lavoro validità e significato culturale.

Rinaldina Russell
Queens College, CUNY.

Glauco Cambon. *Michelangelo's Poetry: Fury of Form*. Princeton: Princeton UP, 1985. Pp. xvi+220.

This new reading of Michelangelo's verse situates the poetry both in its literary/historical context and in its relation to Michelangelo's life as an artist and man. Although the book is not a literary history as such, Cambon is carefully attentive to the roots of Michelangelo's lyrics in the tradition leading from the verse of the Provençal poets to that of Dante, Petrarch, and of the poets of the *Cinquecento*, as well as to its sources in specifically Florentine writers like Lorenzo de' Medici and Poliziano. Because of the breadth and the depth of Cambon's critical vision, he is concerned not only with the Italian ramifications of this poetic tradition (Bruno and Marino up to Ungaretti and Montale) but also with such European parallels as Shakespeare, for reasons of morality, Donne, for reasons of religion, and Rabelais, for reasons of humor. At the same time, Cambon is interested in pointing out modern inheritors like Yeats, Eliot, Mallarmé (via direct reference, followed by an oblique allusion to the "Coup de dés", 165-66). Throughout the discussion, moreover, the author is at pains to consider the two great moral resources of Michelangelo's thought, Platonism and Christianity, and the two poetic "fathers" whose works shaped Michelangelo's own in crucial ways, Petrarch in terms of poetic motif and

Dante in terms of poetic force. If Cambon's palette is, therefore, richly varied, it should also be noted that the singular strength of his treatment resides in his continuing focus on Michelangelo's poetry itself, in a series of readings that are astutely nuanced and highly detailed.

Owing to the fluidity of Cambon's style and the lucidity of his text, it is often easy for the reader to pass too quickly over important, if subtle, points. A good example of this danger occurs early in the book (29-36), during the author's discussion of the ambiguities of "Al cor di zolfo, a la carne di stoppa" (Girardi 97). The poem's last line, "colpa è di chi m'ha destinato al foco," contains the sort of concluding lamentation and accusation typical in vernacular lyric from the Provençal poets into the Italian Renaissance. In his translation of this line, Cambon initially gives "his/ hers" for "di chi," and the reader's first response is that the critic has simply evaded the question of gender, a crucial issue in a poem that falls, according to Girardi, among the sonnets addressed to Tommaso Cavalieri. Later on, when Cambon switches to "his" in the translation that is repeated in the body of the text (32), it may seem as though he intended to finesse the point rather than to confront it head on. But in the course of subsequent discussion, the difficulties that at the outset had been apparent only in the details of translation receive full, direct exposition, as the author spells out the significance of this particular ambiguity of reference and sets forth the various possibilities of erotic, religious and literary interpretation (34-36). Here as elsewhere, the reader must be patient, but in the end his or her patience will pay off in the sort of ample critical appreciation and illumination that is characteristic of Cambon's study.

The book is divided into three major sections: the first on Michelangelo's use of poetic humor, including humor's darker, more transgressive elements; the second on the erotic aspects of Michelangelo's verse, with special reference to the poem's various addressees, from Cavalieri to Vittoria Colonna to the Christian deity; and the third on the poetry's formal models and innovations. This last section includes extended discussion of the poet's worksheets, which evidence again and again, as Cambon rightly points out, Michelangelo's concern not only for poetry as inspiration and expression but also for poetry as *craft*. Along with Cambon's attention to matters of form and to the phenomenology of reading—to the reader's re-creative experience in confrontation with the literary text—these chapters, and especially the last, benefit from the author's close acquaintance with the poet's autographs; and his treatment thereby achieves a salutary balance between recent critical approaches and the more traditional aspects of textual criticism.

Before taking up several matters of major concern, it might be useful to list a few of the many points of local or secondary interest. The discussion of "Giunto è già 'l corso della vita mia" (Girardi 285), beginning at the conclusion of the chapter on eros and then continuing as the introduction to the section on form, is a salient example of Cambon's convincing demonstration that in Michelangelo's verse matters of style are inextricably entwined with both moral and psychological concerns (though on occasion he stresses this link to such an extent that the powerful "fury of form"—the third chapter's title, adapted from Lomazzo's report of Michelangelo's own expression—almost becomes a sort of allegory of form). Cambon's ear for poetic rhythm is finely tuned; but it seems to me that his case for the tie between rhythm and meaning is strongest when he concentrates on the poems' semantics and versification rather than on their punctuation (149), particularly since the punctuation of Michelangelo's poetry, as the author acknowledges, is of necessity a mirky subject. The strength of Cambon's combination of rhythmic and semantic analysis appears to its best advantage in his discussion, again in Chapter 3, of the lexical shifts in the variants of "Non so se s'è la desiata luce" (Girardi 76), from "esterminata" to "desiata" and from "vede" to "sente," each of which involves elements of style intermixed with aesthetic effect and aesthetic meaning. Finally, I agree with Cambon's intention,

suggested most clearly toward the end of Chapter 3, but in evidence throughout, that a careful reading of the autographs produces a greater number of discrete poems, a larger body of accomplished verse that can and should stand on its own, than is indicated either by Frey's edition or by Girardi's.

In conclusion, I would like to touch on three major problems, all of which are of recurrent import in Cambon's study. The first is the question of Mannerism versus Baroque, the second the identity of Michelangelo's dark lady, the "donna bella e crudele," and the third the dating of the poems. The reasons for Cambon's repeated assertions of the distinctively mannerist cast of Michelangelo's poetry—in partial opposition to the position taken by Robert Clements and others—are fairly clear, as are the differences, within his own critical terminology, between Mannerism and Baroque. Nonetheless, I cannot help but think—whether Cambon is discussing the controlled "fury of form" of Michelangelo's poetry in his later middle "mannerist" phase or the formally relaxed "postmannerist" poetry of his old age—that such distinctions, while not at all incorrect, do not advance our understanding of the *poetry* (as apart from the art as sculpture) in any really vital way. Much the same may be said for the (potentially endless) investigation into the identity of the "donna bella e crudele," whom Cambon sees as the darker aspect of the ideal figure of womanhood epitomized by Vittoria Colonna. Whether such a "fair and cruel" lady actually existed in Michelangelo's life, either in his middle age or in his youth, seems less interesting and less profitable a topic of investigation than the purely literary role that this metaphorical figure plays in Michelangelo's verse. Indeed, it is to Cambon's credit that, once the issue has been broached, he dwells on the important aspects of the poetry, which we do have, rather than speculating further on the details of the biography, which we do not have.

The third problem mentioned above is the most wide-ranging and by far the most vexing. Despite the best efforts of Frey, Girardi, and many others, we simply do not know the dates of composition of a great number of the poems. This ignorance creates various difficulties for interpretation, but it is of special import for Cambon's strategy of fashioning a sort of poetic "narrative" out of Michelangelo's *canzoniere* (62 *et passim*). I hasten to add two points: first, that the author is fully aware of the dangers in accepting Girardi's dating (which he usually follows) or anyone else's; and second, that the temptation is probably inevitable, when coming to terms with a poetic *corpus* as large and as varied as Michelangelo's, to provide order for the poetry by placing certain poems together in groups of early, middle, and late (or some such series of categories) and by treating individual poems as being intimately related to certain others that are seemingly contemporaneous and as being notably diverse from poems in different groups. That this interpretative strategy is at least in part a ruse does not, however, make it an unacceptable one. This is especially the case when the critical discourse in question is as supple as Cambon's and when the critical argument is both as congenial and as perspicuously ordered as that part of *Michelangelo's Poetry: Fury of Form*. In the end, Cambon's gamble succeeds by turning a potential weakness into a strength, thereby providing us with a fresh study of Michelangelo's poetry that is not only informative but also persuasive in every sense of the word.

Gregory L. Lucente
The Johns Hopkins University

Gian Paolo Biasin, Albert N. Mancini, Nicolas J. Perella, eds. *Studies in the Italian Renaissance: Essays in Memory of Arnolfo B. Ferruolo*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1985. Pp. 283.

In the past, this reviewer has been critical, on several occasions, of the parochialism of Italian scholars who stubbornly refused to admit the very existence of their colleagues working across the ocean. It is refreshing to notice that this trend has, fortunately, been reversed in the last few years, due mainly to the foresight of a small number of Italian publishers who have opened their doors to the books of several American scholars.

Thus, we have seen Longo Editore in Ravenna teaming up with Aldo Scaglione of the University of North Carolina to publish in Italy books by Hollander, Cervigni, and Scaglione himself, in the collections "L'Interprete," and "Speculum Artium." It is equally commendable for an old publishing house like Leo S. Olschki in Florence to include in the collection "Biblioteca dell'Archivum Romanicum" Dino Cervigni's new book, *Dante's Poetry of Dreams* (1986). We would also like to mention the new series of Milella Editore in Lecce, *Collezione di studi e testi*, originally founded by Mario Marti and Aldo Vallone, now to be continued by these two distinguished Italian scholars in cooperation with Dino S. Cervigni and Paolo Cherchi. This new series has already produced an excellent study by an American scholar, Christopher Kleinhenz's *The Early Italian Sonnet: The First Century (1220-1321)* (Lecce: Milella, 1986). The publishers of the Società Editrice Napoletana have also distinguished themselves for cooperating with American scholars in issuing books by Albert Mancini and Rinaldina Russell in their collection "Studi e Testi di Bibliologia e Critica Letteraria."

This new awareness of American scholarship is evident in the new *Letteratura italiana* published by Einaudi (the first five volumes have appeared between 1982 and 1986); simply by browsing through some of the copies, I came across the names of several American scholars, such as Fredi Chiappelli (vol.2, vol. 4), Aldo Scaglione (vol. 3), Nicolas J. Perella (vol.3), and Ruggero Stefanini (vol. 3). As proof that this mutual recognition is due to the activity of Italian publishers, such as the Società Editrice Napoletana, we can point out that three of the four names mentioned above appear in the volume that is being reviewed here, namely, the American scholars Scaglione, Stefanini, and Perella.

It is the latter one who, in a heartfelt preface, notes that the volume was contributed to by some of the late Arnolfo Ferruolo's closest colleagues and former students, who wished to "honor the memory of one who for more than thirty years dedicated himself tirelessly and eloquently in our country to the illustration and interpretation of Italian culture" (12). One is not, therefore, amazed if, among the sixteen contributors to the volume, five actually teach at the University of California at Berkeley, the place where Professor Ferruolo held forth for almost thirty years. The other ones represent the University of North Carolina at Chapel Hill (Scaglione), the University of Utah (Frongia), the University of Texas (Potter), Mt. Holyoke (Mazzocco), Brown University (Fido), the University of Arizona (Terpening), Ohio State (Mancini), and the University of Chicago (Cherchi). Italy is represented by Remo Cesarani of the Università di Pisa, and the "down under" scholarly world is represented by John A. Scott of the University of Western Australia.

Three essays deal with Dante: "Sonata Form and Structural Strategy in the *Divine Comedy*" by Aldo Scaglione; "I tre sogni del *Purgatorio*: struttura e allegoria" by Ruggero Stefanini; and "Treachery in Dante" by John A. Scott. Two deal with Ariosto, "I desideri e la morte: prolessi narrative del *Furioso*" by Franco Fido, and "Ludovico Ariosto e la cultura figurativa del suo tempo" by Remo Cesarani. The other essays deal with Petrarch, "Creative Leisure and Personal Freedom: The Case for Scholarship in Petrarch's Writings" by Eugenio Frongia; with Boccaccio, "Woman in the *Decameron*" by Joy Hambuechen

Potter; with Leonardo Bruni, "Leonardo Bruni's Notion of *Virtus*" by Angelo Mazzocco; with Savonarola, "Savonarola and Florence: The Intolerable Burden" by Gene Brucker; with Dolce, "Ludovico Dolce and the Chivalric Romance" by Ronnie H. Terperning; with Bolognetti, "Funzione e tattica del meraviglioso nel *Costante* di Francesco Bolognetti" by Albert N. Mancini; with Gualandi, "Giovann Bernardo Gualandi: per la fortuna d'Erasmus in Italia" by Paolo Cherchi; with Campanella, "Teatro e società in Tommaso Campanella" by Gustavo Costa; with Tasso, "Tasso to Monteverdi: Intertextual Poetics" by Gavriel Moses; and finally with Andreini, "The State of the *Arte* in Andreini's Time" by Louise George Clubb.

The editors of the present book were obviously confronted with a difficult choice; since the essays herein contained were mostly written expressly for this volume, they could have edited each essay in order to make the volume more homogeneous, or they could have printed each essay without any emendations, a path which they decided to follow. Thus, Scott, writing from the University of Western Australia, uses British spelling (e.g., neighbours, 31), and adheres to the old MLA manual of style. Remo Cesarani, on the other hand, writing from the University of Pisa, follows the new MLA style sheet and, instead of using footnotes, places his sources in parentheses, giving the bibliographic data at the end. Some essays were obviously prepared for a larger forum and had to be curtailed for the occasion; this is the case with Stefanini's essay, which displays only one of the three dreams that the title promises, mentioning, at the foot of p. 64 that "Per ovvie ragioni di spazio non si sono potute neppure pubblicare le ottanta note che corredano il testo qui stampato; ci si è dovuti pertanto limitare a un'appendice bibliografica, dove figurano, in ordine alfabetico, le opere cui è stato fatto riferimento."

For the same reasons of space, I cannot comment on each individual essay. Suffice it to say that, in their presentation, the editors state that "The progress of Italian studies in the United States over the last two decades reveals an intensification of scholarship that embraces a rich variety of themes and critical perspectives. . . . Hence the volume wishes both to honor the memory of a *maestro* and to offer a sample of some of the recent trends among American Italianists." I am glad to report that both goals have been amply achieved, and that the *maestro* would feel proud of the essays that have been written in his honor. The variety of topics further shows how fertile the field of Italian studies is for those who want to venture outside of the beaten path, and that authors, such as Dolce, Bolognetti, and Gualandi, who had, in the past, been relegated to secondary roles, can be extremely interesting, when studied in relation to the period in which they lived and to other major and minor contemporary authors. Such is the case of Dolce, whose importance is enhanced when seen against the background of Chivalric Romance, and Gualandi, whose importance increases a hundredfold when one sees in him one of the great "erasmist" of his time. Even the major authors show a new face, when analyzed under a new light, such as the position of Ariosto seen against the background of the "cultura figurativa," or that of Tasso, as seen in respect to Monteverdi's music.

Considering that the volume was printed in Italy, I found only a few misprints in the text: "Moris Bishop" for "Morris Bishop" (84), "Weinburg" for "Weinberg" (201), and "Arichivo y Biblioteca Capitulares" for "Archivo y Biblioteca Capitulares" (205). These errors are very small when compared with a wealth of scholarship that suggests that this volume could well be used as a bibliographical manual for many of the authors that are touched upon. The book is certainly a must for all Italianists, on both sides of the Atlantic.

Robert C. Melzi
Widener University

Robert J. Rodini and Salvatore Di Maria. *Ludovico Ariosto: An Annotated Bibliography of Criticism, 1956-1980*. Columbia, Missouri: University of Missouri Press, 1984. Pp. xii+ [1] + 270.

It seems more and more to require superhuman powers to master the monster of Ariosto scholarship. While Ariosto editions, translations, and criticism will probably never reach the scale of that of the Italian Trecento classics, they have proliferated rapidly in this century and in recent years they have given signs of increasing vigor. The publication of authoritative editions and new philological research have provided the scientific basis and direction for new work, and scholarly attention has been encouraged by the 1974 centennial year, the 500th anniversary of Ariosto's birth, its celebrations and commemorative publications, and by modern theoretical interests for which the study of Ariosto's poem is particularly apt. The appearance of the Rodini-Di Maria bibliography at this time is as welcome as that of the abbey in the dark Caledonian woods: it is a dependable source of information, pleurably readable, and a much-needed guide for the Ariosto scholar's ventures.

The new bibliography complements Giuseppe Fatini's ambitious *Bibliografia della critica ariostea, 1510-1956* (Florence: Le Monnier, 1958), which annotates chronologically 3,624 items. Rodini and Di Maria begin where Fatini left off, in 1956, and cover a 24-year period which has produced, in their count, some 930 contributions. They have been attentive to foreign as well as Italian publications; and besides editions, monographs, critical essays, prefaces to editions of Ariosto's works, and literary historical discussions, they have included the numerous doctoral dissertations written in the U.S. and many of those written in other countries (few countries regularly publish lists of dissertations). Unlike Fatini, the authors have excluded reviews, since completeness would have been extremely difficult and not very useful; selections would have necessarily been arbitrary.

Fatini, by choosing to organize his four centuries of materials chronologically rather than by subject, created an important tool for the study of the "fortuna" of Ariosto's works, though the history of the poet's reception was not an aim of the bibliography. Rodini and Di Maria, who cover a large number of works, a quarter as many as Fatini listed, do so for a much shorter span of time, just twenty-four years, for which chronology is only marginally interesting and is in any case easy to reconstruct. They have wisely opted for alphabetical organization of the entries, which has the advantage of including together all of the works by a single critic. Their two careful indexes provide the key to using the bibliography, and they include many and diverse subjects. One index is devoted entirely to Ariosto's works; the other, the subject index, includes works, contemporaries, sources (ancient and modern), critics, writers influenced by Ariosto, characters of the *Furioso*, editions, bibliographies, histories of criticism, exhibitions, and illustrations. The subjects also include the major issues of Ariosto criticism, such as madness, magic, fantasy, irony, Romance conventions, the chivalric tradition, *entrelacement*, allegory, metrics, the Ariosto-Tasso polemic, as well as subjects of general interest to Renaissance scholars, such as Mannerism, Neoplatonism, and Aristotelianism.

The authors of this bibliography are to be commended for having signaled so many studies that a routine bibliographical search might miss, from Eastern Europe, for example, Brazil and Japan, and those, not so easily known to Italianists, in the useful, often excellent studies of Milton and especially Spenser. Perhaps the most awesome feat for which Rodini and Di Maria deserve praise is that of their prose: the accurate and succinct synopses which accompany each entry are written in a varied and clear style that makes the reading enjoyable—not a common trait of bibliographies. The survey ends with 1980, but the flurry of Ariosto publications continues. It is to be hoped that the authors

will update their work from time to time. For those who do not have Astolfo's book or Rinaldo's courage, this bibliography provides intelligent guidance and welcome comfort.

Elissa B. Weaver
University of Chicago

Marina Zancan, ed. *Nel cerchio della luna: figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*. Venezia: Marsilio, 1983. Pp. 264. L. 25,000.

Traditionally, women's lives have been interpreted through the filter of male vision: men established social institutions, codified behavioral norms, controlled the sources of power, and transmitted knowledge. It was the male who chronicled the female in words and images. Even when women began to write, paint, or sculpt, they did so within the confines of male-oriented culture, only to be judged by male commentators and characterized by male historians. This perspective is especially true when one speaks of women operating within the regimented environment of sixteenth-century culture. *Nel cerchio della luna* is one of a few recent publications in Italian studies to propose a revisionist view: culture—and, by extension, social history—from the woman's standpoint. In doing so, the volume avoids the tendency often found in books dealing with Renaissance women to focus on the biographical or anecdotal. The volume is not concerned with the popular recreation of the past as found in Maria Bellonci's historical narratives or in the scholarly depiction of a woman's life as the mirror of her world, in the vein of Ernst Breisach's *Caterina Sforza* (1967). Nor is literature interpreted as chronicle from which to extract amusing tales and make biographical suppositions, as Georgina Masson does in *Courtesans of the Italian Renaissance* (1975). Analyzing Cinquecento texts, *Nel cerchio della luna* seeks to re-evaluate their meaning(s) utilizing modern critical methods in a feminist context; the sources under scrutiny are treated as both literature and socio-historical document.

Marina Zancan has edited a substantive anthology which includes four diverse but correlated essays accompanied by an insert and appendices. The articles are symmetrically balanced: the first and second explore the female image in male texts while the last two center on women authors. Zancan's own essay, "La donna nel *Cortegiano* di B. Castiglione: Le funzioni del femminile nell'immagine di corte," opens the volume, followed by Daniela Frigo's "Dal caos all'ordine: sulla questione del 'prender moglie' nella trattatistica del sedicesimo secolo." The two articles devoted to female writers are Adriana Chemello's "La donna, il modello, l'immaginario: Moderata Fonte e Lucrezia Marinella" and Luciana Borsetto's "Narciso ed Eco: Figura e scrittura nella lirica femminile del Cinquecento: esemplificazioni ed appunti." All four works are well-documented: the extensive footnotes offer informative and up-to-date material for illustration, elucidation, and bibliographical reference. The Appendices complement this scholarly characteristic; they provide bibliographies of primary source materials—treatises, dialogues, *ragionamenti*, editions of women's works—published or composed between 1500 and 1650. Admittedly incomplete and based on existing catalogues, the three appendices alphabetically present works written about women, texts devoted to the issue of marriage and family, and a list of works by women and their editions. Similar information is offered in the footnotes to each essay, supplementing these partial appendices. Borsetto, for example, annotates the known editions of anthologies containing poetry by women, including a comprehensive list of contributors. Finally, an unpaginated illustrated insert completes *Nel cerchio della luna*: Virginia Baradel's "Figura d'amore" deals with the feminine representation of Love in sixteenth-century painting.

As suggested by the subtitle, the idea of established *figure*, or images, of women underlies all five pieces of the anthology, affording a unifying concept that joins the variegated essays. Noting that the Cinquecento is distinguished by both an extensive production of woman-centered texts and by an active feminine presence within the *società letteraria*, Zancan proposes that the two phenomena are interrelated, resulting in a series of literary *discorsi* about and by women. Since speech can be either direct or indirect, she adds that the book's articles will offer examples of both: the essays on Castiglione and the *petrarchiste* would be examples of indirect speech, whereas those on matrimonial treatises and the defense of women would function as direct. Zancan also points out that "le scritture femminili, per poter 'parlare' . . . devono essere ripetutamente contestualizzate," taking into account their mimesis of male conventions, the biographical elements, and social dynamics (11). In addition to these declared means of achieving textual coherence, other common patterns emerge. The essayists are uniformly concerned with cultural and gender definitions of "woman" in order to interpret her role within the social order and her position in literature; as a by-product, differing views of her qualities and defects are delineated, producing a female image which suffers from an inherent duality, being both negative and positive, active and passive, self-affirming and self-denigrating. The authors consistently stress the issue of female representation—as others depict her and as she depicts herself—in their discussion of woman as literary subject and object, speaker and spoken.

Viewing art's origins in historical reality along the lines of the nexus *materiale/immaginario*, as popularized by Remo Ceserani and Lidia De Federicis in their multi-volume cultural anthology, *Nel cerchio della luna* explores the societal, political, and economic aspects surrounding the literary texts under discussion. Zancan emphasizes the importance of the reality behind the model of the Urbinate court, finding its center in the apartments of the Duchess, "il femminile interno al potere," where the intellectual and amusing aspects of courtly life blossom, inseparable from the feminine presence. Daniela Frigo traces attitudinal changes towards conjugal life from the humanists (wife=chaos, impulse, flesh) to the writers of the *economica* tracts, where marriage is necessary for the proper ordering of society. Chemello links the works of Moderata Fonte and Lucrezia Marinella in defense of women to the misogyny of Counter Reformation culture, while Borsetto's analysis of women's poetry is based on the hegemony of the Petrarchan idiom. Issuing from these essays as a whole is the awareness that women are concurrently the passive recipients of societal norms that institutionalize their attitudes and behavior and active players on the cultural scene.

Frigo's analysis of sixteenth-century matrimonial treatises projects the most institutionalized and dogmatic view of women: they are subordinate creatures given an essential but depersonalized role—to be good wives and mothers. The ideological premises surrounding the "questione del prender moglie" are founded on the accepted inferiority of the female sex, namely on woman's irrational and material nature. Frigo points out that marriage is depicted as a necessity for the male; it is his role to choose an appropriate mate, one who would bring the same harmony to the home that is desirable in the state, the family having become the metaphor for the organization of a vaster political realm. Wives are the instruments for procreation and the transmission of nobility and wealth or, as stated in the later treatises on *economica*, "il mantenimento dell'ordine familiare e sociale [è] il vero scopo del matrimonio" (92). In these texts, women may be literary subjects but they are clearly social objects, whose beauty and virtue have no significance outside the conjugal state. In Zancan's essay on the *Cortegiano*, the female role is vastly expanded but retains some attributes associated with wives. Castiglione's lady is also externally passive, a listener rather than a speaker; she too adheres to a social model that posits feminine virtue as chastity and probity; she too procreates—not children but knowledge. In Zancan's provocative reasoning, the generation of discourse "avviene dalla

naturale congiunzione tra femminile (l'ambito, il luogo interno) e il maschile (l'elemento attivo)" (23). Thus, male speech is subject to female presence and control. Women do not produce speech but receive and nurture it; thereby, they participate in knowledge and the power of knowing. Not holding the view that Book III describes a battle of the sexes, an opinion voiced by Wayne Rebhorn among others (*Courtly Performances* 1978), Zancan suggests that the text underscores the differences between male and female, differences which are complementary rather than antagonistic. Nevertheless, as subject of male discourse within a male-composed text, Castiglione's lady finds herself "due volte *detta* due volte *as-tratta*" by "l'altro da sé" (53-54). Like the wives described in Frigo's article, the courtly woman is excluded from speaking herself; her image is the fruit of male ideals and words.

Achieving literacy, women necessarily confront the established male cultural models. Assimilating them, they nonetheless perform what feminist critic Elizabeth Abel has termed those "acts of revision, appropriation, and subversion that constitute a female text" (*Writing and Sexual Difference* 1982, p. 2). In their essays, Adriana Chemello and Luciana Borsetto feature writers whose literary acculturation provides them with tools for expression while depriving them of a feminine voice. Chronologically and thematically misplaced as the final chapter of *Nel cerchio della luna*, Borsetto's article offers the myth of Narcissus and Echo as a metaphor for the rapport between the Petrarchan prototype and its imitators. The *petrarchista* reproduces "i segni del linguaggio, aperta alla specularità di discorsi che si ripetono uguali a sé stessi," leading to the loss of individuality in the ongoing mimesis of the (male) model (174). Borsetto pinpoints the excesses resulting from the adoption of the Petrarchan code with its narcissistic self-referentiality in the *Rime deploratorie* of Vittoria Colonna and the absence-death sonnets of Chiara Matraini and Veronica Gambara. Entire compositions by these poets merely borrow and re-order verses taken piecemeal from the *Canzoniere*. The homogeneity of language, themes, and paradigms is such that the critic concludes: "confuse letteralmente con lui, sono diventate lui" (195). Yet, even within such constraints, these women writers manage to assert themselves. In the poetic love rapport imbued with Neoplatonism, the stylized hero-beloved, the object of feminine affection and rhymes, is an emblem constructed to reflect back on the heroine-lover, whose merits reside in her *fides* and *castitas*. As a symbol, the female *persona* continues to embody the passive virtues lauded in the matrimonial treatises and in Castiglione. As a writer, the female poet assumes an active self-image: through her writing, she proves her intellectual capacity and can "name herself." In contrast to the virtuous woman-wife-widow, Gaspara Stampa is an alternative Echo, who cannot identify with the model-Petrarca. Therefore, she cannot properly replicate the code: her *Amor* is not reciprocated; her love object is not heroic but cruel; her love is passionate not chaste; her fidelity is not conjugal. Borsetto attributes these alterations and subversions of the norm to Stampa's social status as a courtesan who experiences love through a corporeal medium—a debatable view since little is actually known about Stampa's life and profession. This reduction and variation of the code becomes an opening, a potential, because of its inability to measure up to the model. To use Borsetto's own, more elaborate phrasing, it is "la possibilità di produrre racconto attraverso la *variatio* fonica di una *parole* enunciata a partire da una carenza di *langue*" (230).

Adriana Chemello's essay on Moderata Fonte and Lucrezia Marinella brings the Cinquecento to a close, both women having published tracts in defense of their sex in 1600. *Il merito delle donne* and *La nobiltà e l'eccellenza delle donne* respond to the contemporary misogynist literary *querelle* led by Giuseppe Prassi's *Dei donneschi difetti*. Both employ traditional models—the dialogue and the catalogue—to house their subversive speech. What distinguishes both writers is the encyclopedic knowledge exhibited and the manipulation of accepted cultural codes against the male sex that created them. Coming full circle, Marinella proposes the superiority of womankind by employing the standard

lexicon of value derived from male poets and philosophers. In a catalogue of *exempla* and quotations, she effectively utilizes the man-made image of woman to justify feminine excellence, "attivando un insolito procedimento di riflessione/rifrazione di tutto il patrimonio di cultura elaborato dal Rinascimento" (169). Demonstrating self-awareness and confidence in their own knowledge, Moderata Fonte and Lucrezia Marinella speak for themselves, albeit in self-defense. Subject and object, speaker and spoken, unite.

Hopefully, this rich, complex, subtle, and often polemical book will inspire its readers to rethink and review Renaissance literary culture from the "other" unspoken perspective suggested by its four provocative essayists.

Fiora A. Bassanese

University of Massachusetts/Boston

Un mercante di Milano in Europa: diario di viaggio del primo Cinquecento. A cura di Luigi Monga. Le Edizioni universitarie, 14. Milano: Jaca, 1985. Pp. 231.

Questo diario inedito del viaggio di un mercante e banchiere milanese, operante forse nell'orbita del banco dei Borromei che fra Quattro e Cinquecento esercitava un'attività intensa sulle piazze europee, rappresenta una novità assoluta per un duplice motivo: l'uno per essere, nelle parole dell'autorevole storico inglese John R. Hale, "A record of journeys undertaken between 1516 and 1519 and roughly conflated in what is, in effect, the first comprehensive guidebook to Western Europe—The Netherlands, France, England, and Spain (but not Switzerland or Germany)—ever compiled" (cfr. l'introduzione a *The Travel Journal of Antonio de Beatis*, London: The Hakluyt Society, 1979, p. 53); l'altro per l'intrinseca ricchezza dell'opera come fonte documentaria di tutta un'epoca culturale e, più in particolare, dell'*identikit* dell'anonimo viaggiatore milanese circolante attraverso la rete di filiali e di pieds-à-terre messa a sua disposizione dall'organizzazione da cui dipendeva.

Da un punto di vista storico-letterario, l'interesse dei lettori della diaristica di viaggio nel primo trentennio del Cinquecento era già orientato verso lo spazio esotico dei viaggi intercontinentali (cfr. sui viaggiatori veneziani i saggi di U. Tucci e G. Lucchetta in *Storia della cultura veneta*. III. *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, t. II. Vicenza: Neri Pozza, 1980), quando non era ancora legato al leggendario (basterà qui menzionare la continua fortuna della traduzione del libro dei *Travels* di Sir John Mandeville, libera miscela di compilazioni varie, di resoconti d'itinerari immaginari e di descrizioni di luoghi reali ed inesistenti). Il diario qui pubblicato, stilato con tutta probabilità per servire come una guida-promemoria ad uso di colleghi e amici, si distingue, d'altra parte, per la marcata attenzione al vivere quotidiano, per la puntualità descrittiva e comportamentistica che denotano un preciso ambito, professionale ed ideologico, a cui l'anonimo autore si rivolge. Il lettore segue rapidamente il fervido viaggiatore lombardo nel suo itinerario da Milano a Parigi, nelle Fiandre, in Inghilterra, ancora nelle Fiandre e a Parigi, a Bordeaux, dove il diarista intraprende un vero e proprio pellegrinaggio a Santiago di Compostella da cui riprende la sua visita alle sedi commerciali milanesi in Aragona, in Catalogna e in Provenza, citando nomi di altri mercanti attivi nelle città in cui sosta. Il testo contiene persino un indice distinto degli itinerari particolareggiati fra le principali città con una colonna riassuntiva delle distanze fra di loro.

Sul piano della scrittura, sarebbe inutile cercare nel nostro diario lo stile discorsivo del racconto in prima persona (la prima persona singolare viene usata soltanto nelle prime pagine e poi scompare quasi completamente nel resto del testo) di aneddoti, incontri ed esperienze personali che caratterizzerà le pagine dei *Ragionamenti* del Carletti a fine secolo.

Il resoconto del nostro diarista è affidato ad un'esposizione limpida, ordinata di cose presenti, ad una fitta sequenza di paesaggi legati insieme dal filo conduttore del viaggio. Il suo interesse si rivolge, senza limitazioni di sorta, a quanto trova degno di nota, ma è possibile individuare alcune costanti nelle notizie e osservazioni relative alle capacità difensive delle città o alla situazione finanziaria della regione e del principe. Come mercante l'autore assume un contegno molto aperto e spregiudicato, proprio di chi non dimentica mai il profitto commerciale, nei confronti della realtà economica dei paesi visitati, ben esemplato dalla resa immediata, precisa degli innumerevoli aspetti, anche tecnici, dei mezzi di produzione in cui si concretizza. Ad esempio, i metodi di fabbricazione della birra e del sidro in Normandia (67) e in Inghilterra (83); la produzione della torba in Olanda e nelle Fiandre (101); la pesca sul ghiaccio ad Anversa (76). Tale ottica estremamente pragmatica non gli impedisce tuttavia di registrare, non senza la mediazione di una pur rudimentale rielaborazione narrativa, interessanti aneddoti relativi alla storia coeva. Abbiamo così dei rapidi schizzi di testimonianze oculari dei moti xenofobi dell'"Evil May Day" di Londra e delle reazioni alla ripresa dei contatti commerciali fra Venezia e l'Inghilterra (88); ritratti vivaci di personaggi famosi ripresi dal vivo (Enrico VIII a Greenwich e il Cardinale Wolsey a Londra, 86; Carlo I a Barcellona, 151; il principe Fernando e Margherita d'Austria a Bruges, 93); le scene d'isterismo collettivo provocate dalla predicazione di un "Frate Thomasio de natione sclavono" a Tolosa (158). Non mancano, certo, pagine sciatte e superficiali, ma queste sono riscattate da altre più vive, dense di osservazioni perspicaci. Fra le altre, quelle sull'Alhambra (130-131), sul carnevale e sulle case di piacere di Valencia (144-146), sul ponte di Gard presso Avignone (161-162). L'anonimo viaggiatore-diarista milanese insomma non si limita a registrare dati e fatti e a disporli nelle prospettive della ragione di mercatura, perché vuole anche collegarsi a quei mercanti, e diplomatici, del Rinascimento che avevano innalzato il viaggio al livello delle avventure culturali.

Il testo è preceduto da un'introduzione del curatore che è un saggio vero e proprio in cui la perizia dello storico si conserta con la sensibilità del critico. Il Monga, studioso di riconosciuta autorità nell'area della letteratura odeporea (cfr. la sua edizione del diario adespoto di un gruppo di viaggiatori francesi in Italia nel tardo Cinquecento, *Discours viatiques de Paris à Rome et de Rome à Naples et Sicile*. Genève: Slatkine, 1983), dopo aver fatto il punto della scena europea coeva (9-14), esamina con sicura competenza i vari aspetti del testo offrendo tutti gli elementi necessari per una sua valutazione storicamente valida. La ricerca sistematica dei dati interni, l'utilizzazione esperta delle fonti portano alla luce fatti, atteggiamenti, giudizi riferibili a persone ed ambienti ben precisi. Particolarmente indiziante per l'origine milanese del viaggiatore-diarista è il reperto delle caratteristiche lessicali e morfologiche della sua lingua (28-29). Le note abbondanti e precise (179-223), inglobanti delucidazioni linguistiche, precisazioni storiche geografiche folkloriche ed echi letterari, rispondono a tutti i quesiti che il lettore non specialista può porsi durante la lettura del non facile testo. Uno dei meriti non minori del Monga è di non essersi limitato ad un commento erudito ma di aver avviato un discorso di raccordo e di relazione fra l'anonimo diario del mercante milanese e il modello offerto dalle relazioni degli ambasciatori veneti stilati secondo le istruzioni del Consiglio dei Dieci della Serenissima. Le sorprendenti similarità contenutistiche e formali conferiscono al testo recuperato un alto valore di oggettività, quasi di relazione ufficiale oltre che ovviamente di promemoria personale. La lettura critica del diario, in quanto specifico modo di assunzione del discorso letterario, richiede che si mettano in campo strumenti diversi—dalla critica testuale alla storia dei generi letterari, dalla ricerca della fonti alla storia delle idee—e questo non solo per un'esigenza di completezza, ma per la specifica produttività ermeneutica che in tal modo si viene ad attivare (cfr., a tal proposito, le illuminanti osservazioni di G. Folena nella "Premessa" (5-10) al numero speciale dedicato alla diaristica della rivista *Quaderni di retorica e poetica* 1985).

Concludendo: sono sufficienti queste poche considerazioni per rendersi conto subito che le pagine di viaggio dell'anonimo milanese del primo Cinquecento qui riproposte dal Monga dopo quattro e passa secoli di trascurata, se non ignorata, esistenza meritavano, e per il contenuto e per lo stile suggestivo nel quale sono stese, di essere pubblicate e conosciute.

Albert N. Mancini
The Ohio State University

Sante Matteo. *Textual Exile, The Reader in Sterne and Foscolo*. New York: Peter Lang, 1985. Pp. 283.

Sante Matteo's *Textual Exile, The Reader in Sterne and Foscolo* represents an attempt at a refreshing and diligently pursued interpretation of Ugo Foscolo's novel *Ultime lettere di Jacopo Ortis* and his Italian translation of Lawrence Sterne's *Sentimental Journey* from the critical approach of reader-oriented theory. Matteo finds inspiration in the writings of Wolfgang Iser, Hans R. Jauss, and Gerald Prince along with Umberto Eco in *The Role of the Reader* to formulate his methodology. The critic is seeking here to uncover the potential reactions of the implied and actual readers of the two Foscolo texts.

Following a preface which announces the book's methodology, this text continues with an Introduction, ten chapters, and an Afterword. In the Introduction the critic displays a youthful bravado by demolishing past author-oriented scholarship (mainly by Italian researchers like Pino Fasano) and the philological reconstructions of Mario Fubini for the national edition of Foscolo's collected writings. But in the Afterword Matteo will rehabilitate those author-oriented critics for the merit of their traditional approaches. With his first chapter the writer compares passages from *Ultime lettere* and *Viaggio sentimentale* to free Foscolo criticism from the psychologistic practice of juxtaposing the preromantic mask of Ortis with the sardonic mask of Didimo Chierico, the fictitious Italian translator and commentator of Sterne's travelogue. Matteo convincingly demonstrates the similar content of statements by Ortis and Didimo while contrasting their different modes of presentation. Implied readers of the two texts would have to "process" the emotional directness of Jacopo Ortis and the irony of Didimo Chierico.

Throughout the second chapter this work studies the function of the textual reader. Matteo relies on Walter Binni's *Foscolo e la critica* to survey the varying critical fortune of *Ultime lettere* and *Viaggio sentimentale* during Foscolo's lifetime, the Risorgimento, and the Scapigliatura era. Eco's idea of the "lector in fabula" accounts (36) for the role of the "intratextual" reader as opposed to the "extratextual" reader to decipher literary messages of a text where readers' reactions have been pre-programmed. A literary text serves as a network of structures inviting the responses of implied, actual, intratextual and extratextual readers.

In order to illustrate the task of model readers for whom a work of literature is destined, Chapter Three compares the two parts of *Le Roman de la Rose* by their different authors in Loris's courtly tradition and Jean de Meun's bourgeois spirit according to an interpretation of thematic synthesis (Antonio Viscardi), Christian reading (D. W. Robertson, Charles Dahlberg) and allegory of secular love (Michael D. Cherniss). Matteo poses the questions of who the interlocutors of a literary text are and how their literary competences react to differing semiotic systems.

From Chapters Four through Six this book concentrates on an analysis of *Ultime lettere* where the reader explores homicide, suicide and most importantly "logocide" (the destruction of both "*parole*" and "*langage*") across the epistolary novel. The voice and

discourse of Ortis bespeak the futility of writing by a suicidal literary entity composing his final self-negating letters. Matteo trenchantly points out (62-63) Ortis's dishonesty in his prolonged withholding of the confession to accidental murder of a solitary walker until the letter of March 14, 1799, although the dreadful event took place ten months before when earlier letters represent Jacopo's rapture for the heroine Teresa. While the critic does cite G. Amoretti from *Poesia e psicanalisi: Foscolo e Leopardi* for the psychoanalytical insight on the suppression of truth as a defense mechanism, he ultimately rejects the psychological approach for being arbitrarily concerned with an author's mental pathology. In textual terms Jacopo's late admission of homicide undermines the veracity of his entire discourse. Most of Chapter Five is a *tour de force* of a tedious series of possible readings of the letter of November 20, 1797, that relates a walk to Arquà: a primary reading under the seductive spell of a florid Baroque writing tradition; a second reading where one becomes aware of the contrast between Ortis's protestations of a plain style and his actual manipulation of his destined reader; a third reading through the tears of Jacopo's addressee and editor Lorenzo; and a fourth reading that questions the validity of fiction as opposed to a reality reduced to words ending in the silence of verbal suicide. One might add a fifth reading according to a critical methodology which deliberately denies the letter's genuine beauty that resembles the romantic structuring of a pastoral symphony. This reviewer could also include his own reading of the letter as the translator of *Ultime lettere* whose English version Sante Matteo graciously employs in his book: to affirm Foscolo's success in transcending the ornamental confines of the picturesque literary tradition. Matteo raises a fascinating hypothesis about Jacopo's ambivalent attitude of resentment and reverence toward the aristocratic Signor T*** who rejects the middle-class youth as a son-in-law but in whose arms Ortis dies. An all-pervading tension characterizes Jacopo's discourse, which the sixth chapter views in Bakhtinian terms as a multi-voiced refraction of the discourses of others like Lorenzo and the members of Italy's literary elite. Ortis stood torn between the centrifugal force of the bourgeois Lorenzo and the centripetal force of tradition embodied by Signor T***'s family. As Matteo demonstrates, this novel graphically represents the death of writing as Jacopo's letters disintegrate into fragments until Lorenzo's voice emerges as the text's editor. Ortis has to retreat into the exile of his scribbled notes in the margins of his bible and favorite books. That vocal schizoid tension must lead to suicidal silence.

While the study of *Ultime lettere* examined the problems of writing, the seventh through the ninth chapters probe the difficulties of reading as revealed in the translation from Sterne of the *Viaggio sentimentale* and its *Notizia intorno a Didimo Chierico*. These chapters are doubtless the book's most original section in its comparison of the English text with its Italian rendering and the Didimo commentary. One deficiency occurs in a lack of thoroughness since the chapters do not cover the entire translation. The voices operating here are that of Yorick (the narrator and traveler/protagonist of *The Sentimental Journey*), of the editor who received a copy of the Italian version and published it, and that of the mysterious translator Didimo Chierico. Through his glosses Didimo, as asserted by Matteo, manipulates and determines meaning for the Italian readers of Yorick's narrative. Sterne's book is a study in how to read persons and foreign countries like literary texts whose discourses one must decode in order to engage in communication or achieve signification. Whereas in the English original Yorick's preface appears seven pages into the book instead of at its periphery, Didimo's own prefatory remarks at the opening of the Italian version challenge Sterne's narrator and establish a tense dialectical relationship. Whereas the English text addressed a wide and well-informed middle-class reading public, Didimo's rendering with its ironical comments looked to the rather restricted readership of Napoleonic Italy in 1813. For his part Yorick stresses how language impedes communication and causes a misreading of messages and situations. Didimo equivocally works like those pretentious academicians whom he denounces for distorting the meaning

of literary texts as he claims to be the holder of the correct interpretation of Yorick's discourse. In Matteo's evaluation the Italian version, with Didimo's interference, forever undermines the role of readers in discovering meaning.

For this book's organization the discussion in Chapter Ten of the *questione della lingua* would have been far more effective in the Introduction than near the conclusion. A novel like *Ultime lettere* suffered from the lack of a national Italian reading public since the text had to appeal to both *litterati* steeped in a Petrarchan-Boccaccian tradition and a nascent middle class eager for romances, adventure tales, and newspapers. With the Sterne translation Foscolo was attempting to import a bourgeois novel to Italy. After being banished from this reader-oriented study Foscolo re-emerges in the Afterword as a character in his own right as revealed in anecdotes, plays, novels, diaries, and histories.

Along with the already cited organizational defects this book contains occasional printing errors and lacks an index. Some of the chapter titles are trivial, such as that of Chapter Three: "The Reader Gets Lost in a Rose Garden." The bibliography fails to mention Glauco Cambon's study *Ugo Foscolo, Poet of Exile* and the issue of *Forum Italicum* honoring the bicentenary of Foscolo's birth. Never once in the examination of *Ultime lettere* does the critic mention the inserted episode of mad Lauretta, modeled after the tale of unfortunate Maria in *The Sentimental Journey*. Indeed the title is rather misleading since the book primarily studies the reader in Foscolo's texts. Yet, even though the language of this study falls into the decadentist jargon of the Johns Hopkins school, Sante Matteo's obvious love of literature and his conscientious efforts to master recent critical theory redeem this enterprising inquiry by a very promising young scholar.

Douglas Radcliff-Umstead
Kent State University

Francesco De Sanctis tra etica e scrittura: studi per il primo centenario della morte. Ed. Mario Gabriele Giordano. *Riscontri* 6.1-2. Avellino: Sabatia Editrice, 1984. Pp. 265.

Francesco De Sanctis, in his search for a new approach to literature appropriate to newly unified Italy, conceived the notion of combining two hitherto distinct disciplines—historical erudition and literary criticism; and this approach inspired Italian scholarship for nearly a century. Now, on the occasion of the first centenary of his death, the fifteen contributors to this special number of the journal *Riscontri* propose nothing less than a return to De Sanctis's approach. To show the validity of his conviction that ideas reflect the political development of a state, contributors take the example of De Sanctis's own biography. Fabiana Cacciapuoti and Toni Iermano trace some of his critical theories to his perception of the ineffectiveness of the 1848 revolution and to his observation of "Bourbon repression" in Calabria. Francesco Barra explains the relationship between his *Viaggio elettorale* and the provincial elections of 1873. Other contributors uphold De Sanctis's less original conviction that ideas can exist disembodied from any historical circumstance. Vittorio Stella finds the key to his entire early career in his acquisition of the realist aesthetics that characterized his mature work. Gennaro Savarese explains his comparisons of plastic arts to literature solely in terms of his discovery of Lessing. Mario Gabriele Giordano explains his admiration for Sismonde de Sismondi on the basis of his understanding of Calvinist theology. Still other contributors suggest ways for bringing De Sanctis's legacy up to date by assimilating history and criticism to still another discipline: psychology. Marcello Aurigemma, for example, finds reflections of

his admiration for Mazzini's "Giovane Italia" in his strange fascination for adolescent women.

Unfortunately, satisfying historians, literary critics and psychologists all at once is no easy matter. Those who believe that historical events occur in chronological order are unlikely to be convinced that De Sanctis arrived "incredibly" at conclusions about the sublimation of emotional and sexual impulses "before Freud and Jung" (Attilio Marinari), or that, even more miraculously, he foresaw Gyorgy Lukács's ideas about the generation of aesthetic theories (Lucio Catuogno). Those who believe that history is not subject to the operation of inexorable laws of causation are unlikely to be convinced that De Sanctis was a necessary part of the resurgence of the South after centuries of "neo-feudal Spanish domination" or that the University of Naples was in total decay before his arrival simply because the Bourbon government "restricted liberty" (Carlo Muscetta). One way to avoid such pitfalls might have been, at the time when this research was undertaken, to have consulted such recent work as that by Adriana La Penna and Giuseppe Riciperati on the educational system in which De Sanctis was so deeply involved both as a teacher and as a government administrator or that by Mario Morselli and Marino Berengo on the continuity of creative scientific and artistic endeavor in times of foreign domination and absolutist government.

Thus, certainly literary criticism is better off where Aldo Vallone situates it, namely, in the text itself, through an exemplary contribution analyzing the interpretation of Dante that De Sanctis used as an organizing principle in his *Storia della letteratura italiana*. De Sanctis, ever sensitive to the latest trends in the study he helped found, would no doubt have approved.

Brendan Dooley
The University of Notre Dame

Giorgio Manganelli. *La letteratura come menzogna*. Milano: Adelphi, 1985. Pp. 223. L. 18,000. *Dall'inferno*. Milano: Rizzoli, 1985. Pp. 130. L. 16,000. *Laboriose inezie*. Saggi Blu. Milano: Garzanti, 1986. Pp. 315. L. 30,000. *Tutti gli errori*. Milano: Rizzoli, 1986. Pp. 135. L. 16,500.

Giorgio Manganelli is in danger. He is being read, discussed, analyzed, anthologized. In short, he is fast becoming a "famous writer." For years this was not the case. How many read his first book, *Hilarotragoedia* (Feltrinelli, 1964)? How many his astounding *Pinocchio: Un libro parallelo* (Einaudi, 1977), a book that makes it impossible ever again to think of that tale as an innocuous Disneyesque fantasy? For the last two decades Manganelli has published copiously, relentlessly: fiction, journalistic essays, reviews, prefaces, translations. In recent years the pace has further quickened; in 1983 his three-volume translation of the complete tales of Poe appeared; in 1985 and 1986 we have two new fictions and two collections of essays, one the re-issue of the 1967 *La letteratura come menzogna*, the other the seductively entitled *Laboriose inezie*. In a recent interview with Guido Almansi (*Panorama*, 16 February 1986), Manganelli admits to having become "un grafomane." Is it possible, as the republication of *La letteratura come menzogna* suggests, that he has become a "modern classic," that, as Almansi writes, "il numero dei suoi lettori sia notevolmente aumentato sino a comprendere l'inappropriata categoria dei vivi"?

That Manganelli writes is undeniable, but read or not, he has consistently refused to be a "writer." "What interests me is the literature of language. I categorically refuse, for both

literary and metaphysical reasons, the idea of a describable reality. Using words, I am words. . . . Writers are simply instruments of a verbality" (translation mine). Thus spoke Manganelli in a 1980 interview published in *Magazine littéraire* (no.165, October 1980, 20-21). He could have said or written these words, however, in 1960 or could say or write them again in 1990, for his position is unchanging. This belief in the absolute status of literary language results in books that are, paradoxically, both completely readable and totally unreadable, if by "reading" we mean both a surrender to language's hegemony and a battle to wrestle meaning from the words and structures that make up texts. To read Manganelli is to surrender. To find him unreadable is to search for meaning that goes beyond the rhetorical *tours de force* of his pages. His critical essays and journalistic pieces are, perhaps, more "meaning-oriented," but this is only because criticism is, for Manganelli, literature about literature—and literature can, indeed must, speak of itself. Manganelli's stance vis-à-vis writing (and reading) is, of course, easily banalized and intentionally or unintentionally parodied by many writers and critics alike in these times of *mise en abîme*, deconstructionism, and the "death of the author." That Manganelli is neither banal nor a self-parody is due to his genius, his erudition, and his elegant anguish, all of which permeate every word by which he "is written."

Manganelli contributed to the first expressions of contestation and newness of the phenomenon now collectively known as the "Gruppo 63" with a brief theatrical piece entitled "Iperipotesi," published first in Feltrinelli's 1964 volume *Gruppo 63* and reprinted in *A e B* (Rizzoli, 1975) as "Hyperipotesi." But his *ars poetica*, the phrase that sums up an ideology and a sort of negative "faith," is the 1967 *La letteratura come menzogna*, now available once again in the Adelphi edition. The book, then as now, is a collection of *saggi sparsi* arranged into three sections, with the homonymous essay constituting the third. The majority of authors discussed are English and American; of Italians, only D'Annunzio is included. Many are "minors": Ronald Firbank, H. G. Lovecraft, Ivy Compton-Burnett, O. Henry; many, however, are canonized: Yeats, Beckett, Nabokov, Dickens. Not a small part of the collection's provocative nature can be ascribed precisely to this "improper" mix of big and little stars in the literary constellation. But for Manganelli there is no such thing as author or genre-related greatness; there is only good (i.e., utterly literary) literature as opposed to bad (i.e., sincere and message-oriented) literature. The importance of an author is in direct proportion to his hidden or open "meschinità," which Manganelli describes in the interview with Almansi as "il gusto di qualche cosa di marginale, l'amore per qualche cosa che è marginale e che è amabile solo perché è tale, qualche cosa anche che è infimo." Further, Manganelli holds to the fundamental tenet of all literature which subtends both great and small: having nothing to say. "Nothing" is not no thing, however, but rather the very present, very concrete core of language that is, in Manganelli's words, "sempre organizzazione. Di niente. Organizzazione di se stesso" (quoted in Maria Corti, *Il viaggio testuale* 151). Thus Nabokov's *Invitation to a Beheading* is praised because "non dice nulla, e non lo dice con squisita esattezza di linguaggio"; it is "un caso esemplare di 'letteratura': nome di privilegiata infamia, che designa atti inutili, anche viziosi, di arbitraria, provocatoria libertà" (*La letteratura come menzogna* 150). Conversely, Beckett "aveva 'qualcosa da dire': per uno scrittore, inizio rovinoso. Il problema è, sempre, di trasformare quel 'qualcosa da dire' in struttura, in linguaggio; prendere la propria 'verità' per i capelli e trascinarla in una regione in cui il vero non ha alcun privilegio sul falso; trattarla come la convenzione propria di un genere, o uno schema metrico, o un'arguzia allitterativa" (*Menzogna* 97). That "regione" is precisely where Manganelli's critical discourse is situated.

Can Manganelli be called a "critic," and the writing he does, "criticism"? Asked by Antonio Debenedetti (*Corriere della Sera*, 18 December, 1985, p.16): "Lei è un critico-scrittore? La si può vedere così?" Manganelli responded: "L'unica possibile critica letteraria credo che sia quella che fa della letteratura sulla letteratura. Se la letteratura è

menzogna, la critica deve essere una menzogna di secondo grado." In one of the three pieces on Edmund Wilson included in *Menzogna*, there is an even more lucid (and self-defining) assertion: "Wilson ha assolto puntigliosamente al supremo compito del vero critico, che è quello di non capire alcune cose, di essere totalmente impervio a taluni valori, perché altri gli si svelino con incontestabile chiarezza" (199). Manganelli is a critic, then, according to his definitions; according to other, less provocative ones, he is not. There is no doubt that the majority of his essays equal (and many surpass) as literature the literature about which they speak. Reading Manganelli on Firbank, for example, is much more pleasurable than reading Firbank: "Firbank non ha alcun interesse al racconto: la zona narrativa è niente più che una sede su cui collocare fragili e ostinati intrichi verbali, in cui allevare improbabili, estrosi insetti lessicali; soprattutto, un luogo artificiale, astratto, un poco immorale, in cui muovere larve di personaggio, quei batuffoli di esclamazioni, di squisiti clichés, di dispersi, frammentari monologhi" (*Menzogna* 12). More importantly, reading Firbank, or any other author written on by Manganelli, will never be the same once we have experienced Manganelli's unforgettable commentaries. His intelligence, wit, and verbal virtuosity create a filter through which texts are seen anew. We understand more about what language can do, more about how texts are woven; of the "why" Manganelli has nothing to say. If this is not criticism, then perhaps it is something even more valuable: art about art. The three essays on Edmund Wilson, however, show, as perhaps none of the less sustained pieces does, that Manganelli is capable of sober and detailed description and analysis of another's words. As a critic on a critic, he is admirably fair and genuinely illuminating.

In *Laboriose inezie* we have Manganelli's more recent critical offerings. Almost all of the essays date from the seventies and eighties; most were published in *Tuttolibri*, *Corriere della Sera*, or *L'Espresso* as reviews; Manganelli's Preface to the 1983 Costa and Nolan edition of Torquato Accetto's *Della dissimulazione onesta* is also included. The wonderfully Manganellian title is, in fact, of De Sanctisian provenance, as the epigraph reveals. Quoting from the *Storia della Letteratura Italiana, Il Cinquecento*, it reads: "Strani sono i nomi di queste accademie e di questi accademici, come lo Impastato, il Raggiato, il Propaginato, lo Smarrimento, ecc. E recitano le loro dicerie, o come dicevano, cicalate, sull'insalata, sulla torta, sulla ipocondria: inezie laboriose." Manganelli further glosses the collection by declaring in an introductory *apologia*: "Il firmatario di questo volume dichiara in fede di aver fatto quanto gli era possibile per smarrire, perdere, guastare e distruggere quanto più possibile di quel che era andato scrivendo." The back cover includes further self-commentary in the form of one of Manganelli's by now famous blurbs which declares that there is nothing more futile than a review: "gesto miserabile, irresponsabile, ritaglio di chiacchiera, gomitolino di inutili aggettivi, di frivoli avverbi, di risibili sentenze." The reviewer is "il buffone del buffone, la spalla del grande tragico, la claque del mediatondo, il parassita del pedante." This is not a declaration of defeat or hopelessness, however, for "che chiedere di più pertinente a un discorso letterario . . .?"

We are no longer primarily in the company of "minori" in *Laboriose inezie*. Instead, Manganelli writes on the greats of classical and Italian literature: Homer, Aristophanes, Vergil, Dante, Alfieri, Foscolo, Manzoni. Yes, there are also several pieces on his beloved Baroque "eccentrici"—Accetto, Bartoli, Segneri, Ciriaco de' Pers—but such figures are decidedly in the minority. Asked by Almansi what this shift in focus might mean, Manganelli responds: "È vero che adesso non sono soltanto i minori. È anche vero che il mio affetto è sempre irriducibilmente indirizzato ai minori; ma è che, direi, mi viene naturale cercare un modo per trasformare i maggiori in minori. E quindi riadoperarli; cioè, impedire al maggiore di coagularsi definitivamente in monumento, nell'*opus*, nell'impiccio e l'impaccio di un itinerario letterario." Everyone will find his or her favorite "transformation"; I find some of the most delightful moments in the pieces on Dante,

Alfieri, Foscolo, De Sanctis, and Capuana. Manganelli admits to having read Dante "come tutti gli scolari delle scuole italiane . . . una cantica alla volta" (92). When he finally reads it through, in a non-stop sweep from Hell to Heaven, he finds that the experience is comparable only to hearing an entire symphony "alla Mahler, o . . . una sterminata sonata." The musical analogy takes over, and we learn that the *Inferno* si apre con un adagio—il che è assolutamente classico—cui tiene dietro subito un poderoso allegro con fuoco, naturalmente." There are Mahler, Verdi, and "in certe pause, un sospetto di Brahms." No traces of Wagner, however. The *Purgatorio* is an adagio, Mozartian, with the Weber of the Trio, *opus* 63, the last Sonatas of Schubert, and a soupçon of the Eighth of Beethoven. If the orchestra of the *Purgatorio* is "ridotta," that of the *Paradiso* is "d'una nudità vertiginosa: al più, un quartetto." There is the Bach of the "Art of the Fugue" where a music without instruments is sought. Tonal music disappears as Dante "continuamente cerca suoni improbabili e impossibili." Manganelli concludes: "Dal primo verso dell'*Inferno* all'ultimo del *Paradiso* ascoltiamo un processo ininterrotto: si semplificano gli strumenti, si complicano infinitamente i disegni" (93-94). Perhaps little more than a virtuoso display of musical knowledge, the piece nonetheless speaks eloquently about the "music" of the *Commedia*, and is certainly more refreshing than yet another "lettura" of Ugolino or Paolo and Francesca.

Much more malicious are the "transformations" of Alfieri, Foscolo, De Sanctis, and Capuana. Alfieri's tragedies "sono tra le singolarità più provocatorie della nostra letteratura," consisting finally of nothing less than a "dialettica attenta, cauta, atroce, mai corriva, tra letteratura e tenebre" (189). (It is necessary to read the entire piece to understand how Manganelli reaches this astounding, yet oddly convincing, conclusion.) Manganelli reads the *Sepolcri* during a trip to Transylvania and concludes that "a leggere il Foscolo occorrono circostanze esterne specialmente orrore e fantastiche, invenzioni da Füssli e da Friedrich." But he later admits perhaps to being wrong about Foscolo's cult of the "I" given that he, Manganelli, feels great "invidia": "lui donne, lui esilio, lui sapegno, lui sonetti; e quando mi incontra per la strada, quello 'scritur' con i capelli rossi nemmeno mi dà una occhiata; desse segno di conoscermi, potrei manifestare la mia inferiorità morale, cui sommamente tengo, cambiando marciapiede. . . . Ma lui nemmeno mi vede, e io lo odio, lo odio, e posso solo sibilare tra i denti, 'Ma va' a casa a leggere Gozzano!'" (190-91). De Sanctis is imagined as "il sindaco" of the city of Italian letters who wants to keep the "malavita" of Baroque extravagances out: "Rigido, ma educativo. E gentiluomo: 'Un uomo ben educato non pronunzierebbe il suo nome davanti ad una donna'. Parla dell'Aretino" (236). Capuana has the "pericoloso dono per la chiacchiera narrativa, una fatuità verbale da libertino di provincia" (243). Manganelli feels he is sinning when he reads Capuana: "sto sprecando ore della mia vita che non mi verranno restituite. Non crediate che *Giacinta* sia noioso; i peccati non possono essere noiosi; è inutile, e dà l'impressione di non essere stato mai scritto" (246).

If *Laboriose inezie* were filled with nothing but these exquisitely pungent barbs, it would perhaps perfectly conform to Manganelli's conception of the review as "futile." But, alas, it is in fact a useful and highly informative collection, especially for readers who are not easily *à la page* in the world of Italian scholarly publishing. We learn about the Costa and Nolan 1983 edition of Torquato Accetto's *Della dissimulazione onesta* (a critical edition by Salvatore S. Nigro); we learn about the two volumes of nineteenth and twentieth-century fantastic literature, *Notturmo Italiano* (Riuniti, 1984-85); we learn about the Serra e Riva 1984 edition of Imbriani's *L'Impietatrice*. In the piece on Artusi's wonderful cookbook, we hear about Piero Camporesi's Preface and thus about a very important critic who has edited Croce's *Bertoldo* and recently published two anthropologically oriented studies on cuisine and folklore, one called *Le officine dei sensi* (Saggi Blu, Garzanti, 1985), the other *Il paese della fame* (Il Mulino, 1978). A voracious

reader like Manganelli misses very little, and the collection tells us about many texts that might otherwise have escaped our usually more delimited areas of competence and interest.

Having written a "fan letter" to Manganelli in the Spring of 1985, I received a reply in which Manganelli wrote: "You tell me very kind words about 'my books,' but I don't think there is such a thing, an author. Books do happen, quite as dreams do. Impossible to tell in advance what a dream will be, or if we will have any dreams; and of course the dreams we dream are not 'ours.'" The passivity of the dreamer seems in explicit contrast to the common view of the author as "master" of his works, but Manganelli insists on this "fondamentale e più dura intuizione. . . la legge dell'insipienza dello scrittore, il quale adopera un linguaggio di cui non capisce il senso" (Almansi, *La Repubblica*, 23-24 marzo 1986). The now and everlasting Lord is language itself which is, in Manganelli's words, "sterminato [e] assolutamente inconsumabile." This Lord is the King of Darkness who pulls his slave—the writer—into labyrinthine, serpentine, and never-ending paths to nowhere. Thus, in *Dall'inferno*, the speaking subject explores its own "oltrévita" status, which is neither death nor life, but some all-consuming "Nulla" pullulating with forms, figures, and rhetorical arabesques. Like all of Manganelli's fictions, the book is written in the first-person and is filled with dialogues that are, finally, self-generating and contradictory monologues: words speaking to themselves. As always, too, there is the sardonic "riso" underlying the inimitable Manganellian cover blurb in which is imagined a "famigliola" who might, "fiduciosa," buy the book ("di un sereno findisettimana, con il cesto delle vivande e la buona ciarla dei nonni") as a kind of tourists' guide to Hell, only to be disappointed. There are, instead, multiple metamorphoses, compenetrations in and out, and a constant interrogative stance (Where? What? How?) without answers. The most extreme invention is that of the "bambola" who takes up parasitical residence within the speaking subject, using him as both "cibo e latrina." Imagining her as beautiful, the "io" muses upon the obfuscation of that beauty due to her "anomala collocazione" in a passage that is quintessentially Manganellian: "che beltà non si dà ove non luca luce; che solo occhio altrui ammirando appulcra; che nelle tenebre laido ed eletto sono la medesima qualità; e che nessuno avrebbe mai scritto sonetti, trattati, scolpito statue, dipinto dipinti, disegnato disegni, adombrato ombre, musicato musiche dedicate a quella che per certo doveva essere la sua singolare, squisita, inverosimile, inedita beltà" (24). The grotesque subject matter does not obviate the lyricism of this haunting passage.

Tutti gli errori is a collection of seven "racconti" which Manganelli defines (again, in the cover blurb) as "favole invernali, consanguinee alla vecchiezza, all'infanzia, alla gelida lunghezza della notte." They are all "about" what Angelo Guglielmi calls "i grandi temi dell'esistenza" (*Tuttolibri*, 19 aprile 1986): love, death, knowledge, time. It is true that, in spite of his insistence on rhetoric's hegemony, Manganelli is a metaphysical writer who can no more escape his profound obsessions than the tyranny of language through which they are expressed. For example, the story entitled "Amanti" consists of a series of paragraphs alternatively beginning with the words: "Ciò che mi lega a quella donna" and "Ciò che mi lega a quell'uomo." As in his earlier *Amore* (Rizzoli, 1981), Manganelli dissects the ambiguities and tensions of intense romantic love with a ferocious and tender passion few have equalled. The last story, "Gli sposi," is an unforgettable parable of the impossibility of reaching consummated love. The "sposo" travels toward his beloved, meeting along the way, among many other sidetracking figures, a woman in a funeral cortège. He pushes on toward the church where he is to marry, only to discover that he has lost his love forever: "Ora so chi mi ha messo la mano nella mia durante il funerale, e so come da sempre io non potessi arrivare alla chiesa, e tuttavia io non ho mai cessato di incontrare la mia sposa." Always present; always absent; so, too, is Manganelli's "meaning," which is far beyond the words of this, yet another "futile" review.

The University of Chicago

The Empty Set. Five Essays on Twentieth-Century Italian Poetry: A Reading of Pascoli, Gozzano, Montale, and Zanzotto. Ed. Maurizio Godorecci. Flushing, N.Y.: Queens College Press, 1985. Pp. 78.

Maurizio Godorecci raccoglie in *The Empty Set* cinque relazioni presentate al simposio che si è svolto nel 1983 al Queens College di New York, dove si è discusso il tema dell'*inappartenenza* nella poesia italiana del ventesimo secolo. Gli autori dei saggi affrontano il problema della vuota oggettualità e dell'alterità in poesia, isolando la scrittura sia dalla sua dimensione storico-sociale, sia da quella demiurgico-soggettiva; i testi presi in esame vengono frammentati a diversi livelli e sottoposti ad un sondaggio linguistico che fondandosi essenzialmente sul fattore denotativo e ignorando spesso il carattere polisemico dei segni, offre soluzioni critiche riduttive e tendenziose. Il significato del discorso poetico viene ricercato, cioè, non più "dentro" o "fuori"—per usare una formula montaliana—bensì negli interstizi verbali, nel non-spazio del testo.

Nel saggio d'apertura Barbara Godorecci osserva che la scrittura di Gozzano è mimetica di uno stato d'assenza del soggetto poetico, che vive potenzialmente in un mondo contemplato dietro la lente memoriale. Roberta Piazza rinvia nell'operazione poetica pre-oggettuale di Pascoli e in quella oggettuale di William Carlos Williams l'invenzione di un codice espressivo che può non presupporre la presenza umana. Maurizio Godorecci propone una lettura azzardata ed equivoca di "Non chiederci la parola" di Montale, identificando nel "non" montaliano la negazione di un significante. Thomas Peterson analizza il linguaggio montaliano di *Satura*, la cui elusività referenziale punterebbe al relativismo ontologico e all'inappartenenza del messaggio (e/o dello strumento espressivo) sia al mittente sia al destinatario. Nell'ultimo saggio Thomas Harrison, esaminando la poesia di Zanzotto, rileva che in essa viene compiuta una ricerca ontologica attraverso l'osservazione della realtà vista come un fenomeno linguistico. Il linguaggio, cioè, diviene strumento e oggetto di conoscenza, e l'inadeguatezza del mezzo espressivo, capace di assumere infinite significazioni, determina e coincide con una frammentazione dell'universo di cui anche il soggetto poetico è una scheggia separata dal tutto.

Non mancano nel volumetto osservazioni acute e spunti suscettibili di ulteriore ricerca, ma nell'insieme i cinque critici si rivelano dei tecnici del linguaggio che scambiano pericolosamente gli strumenti poetici per il prodotto.

Giovanna Anderson Wedel
Indiana University

Franco Zangrilli. *Bonaviri e il mistero cosmico*. Abano Terme: Piovani Editore. 1985. Pp. 153. L. 15,000

Bonaviri è indubbiamente un autore che merita molta più attenzione critica di quanto ne abbia ricevuto fino ad oggi. Uno dei meriti del medico-narratore siculo (è nato a Mineo ma da tempo risiede a Frosinone) è di non aver mai abbandonato il suo estro narrativo per la favola—"favole", come ci dice l'autorevole Giancarlo Pandini nella sua breve ma precisa prefazione, "dal sapore amaro, che fanno rivivere istanti di miseria e di sospensione lirica, di oscura tragedia e di polivalente magia." Altro vero e proprio *trademark* del Bonaviri è la

sua felice fusione di passato e presente, di realtà e fantasia, del quotidiano e del magico, di metafore di vita e di morte, e in breve di *mythos* e *logos*.

Franco Zangrilli ci aveva già dimostrato il suo grande entusiasmo per Bonaviri nella interessantissima intervista con l'autore nel numero speciale della *Fusta* (1981), interamente dedicato a Bonaviri. Ora egli ci propone un documentatissimo "invito alla lettura di Bonaviri" con un saggio monografico in cui si esaminano i maggiori temi dell'opera dell'autore: "L'inquietudine in *Matredina*," "L'epifania della natura nella *Divina foresta*," "Il tempo in *Notti sull'altura*," "Il mito in *Dolcissimo*," "La madre nelle *Novelle saracene*," "La memoria in *O corpo sospirato*" e "La morte in Bonaviri". Questi sette capitoli vengono preceduti da un lungo capitolo introduttivo, "La critica e Bonaviri", in cui Zangrilli, cronologicamente parlando, ricostruisce l'itinerario della ricezione critica del Nostro soffermandosi sui numerosi superlativi estratti per la maggior parte, almeno fino agli anni '70, da recensioni e introduzioni ai diversi testi del medico-scrittore. Purtroppo, è solo negli ultimi quindici anni che critici come Pandini, Di Biase, Di Biasio, Giachery e Savarese hanno giustamente accentuato in articoli e saggi l'importanza e i pregi dell'autore.

L'attributo "cosmico", usato per la prima volta da Vittorini nel 1959 riferendosi a *Il sarto della stradalunga*, viene felicemente ripreso da altri critici come Di Biasio e Manacorda. Qui il termine cosmico appare un po' troppo spesso, fino a poter perdere il suo significato, ma ciò è senzaltro dovuto al fatto che Zangrilli ha voluto sottolineare come nella prosa e nella poesia del Bonaviri riaffiori continuamente "un profondo sentimento cosmico della realtà". Il forte entusiasmo di Zangrilli per Bonaviri si manifesta in ogni capitolo dove egli a spada tratta sembra voler difendere il suo autore da ogni critica. E difatti, senza voler minare il lavoro di Zangrilli, se c'è un'osservazione critica che va fatta al saggio, questa va diretta ai giudizi lampanti su altri scrittori e critici che spesso hanno poco a che vedere con Bonaviri. I truismi che precedono ogni capitolo spingono Zangrilli ad inserire commenti gratuiti e a parlare di testi e autori che in questa sede ci sembrano fuori contesto. Ma questo è senz'altro dovuto al bisogno di Zangrilli di voler renderci consapevoli delle letture che hanno preceduto e accompagnato la preparazione del saggio.

Tutto sommato è difficile non riconoscere ed apprezzare l'attenzione che Franco Zangrilli ha saputo dedicare all'intera produzione di uno dei nostri maggiori autori contemporanei. Bonaviri ha costantemente cercato di penetrare nel mistero delle cose, della natura e della vita, seguendo sia le vie del reale sia quelle dell'irreale (e cioè in chiave fantastica), senza mai rinunciare a quella mitica dimensione che è il passato (e innanzitutto l'infanzia). Il saggio di Zangrilli conferma ampiamente i numerosi pregi di un autore in cui si notano subito più che il mestiere, l'amore e l'arte del narrare.

Rocco Capozzi
University of Toronto

Italo Alighiero Chiusano. *Il vizio del gambero*. Milano: Rusconi, 1985. Pp. 140. L. 16,000.

Piero Chiara. *Il capostazione di Casalino*. Milano: Mondadori, 1986. Pp. 249. L. 19,000.

Fernanda Pivano. *Cos'è più la virtù*. Milano: Rusconi, 1986. Pp. 216. L. 18,000.

Il vizio del gambero di Italo Alighiero Chiusano, edito da Rusconi, ripropone in veste sapiente il tema del rifiuto della vita; un tema che ha attraversato varie epoche narrative, ma che si è appuntato nelle pagine di tantissimi scrittori ormai famosi. Basterà pensare al solo Kafka—tanto per citare il più noto e singolare—per avere già, rispetto al nuovo

romanzo di Chiusano, l'idea di come oggi il genere possa ripresentarsi in guisa di romanzo in cui il fantastico e il realistico, lo storico e il naturalistico possano convivere senza attriti particolari. Chiusano poi dirige con tanta sapienza questi ingredienti che ne fa uscire un'opera singolare ma anche godibile.

Si diceva prima del tema della negazione del vivere: ebbene, qui—nel *Vizio del gambero*—l'apologo agisce, informa di sé ogni episodio e ogni personaggio, segna ogni trapasso temporale, d'epoca e di storia, filtrando negli avvenimenti con giusta pertinenza, ma coinvolgendo anche i portatori di messaggi, quali sono i personaggi, a negare l'esistenza.

Il romanzo di Chiusano è dunque a tema: la non-vita, il processo di riconversione della storia, il viaggio a ritroso, alla ricerca di epoche ed età che possano dare aria e luce e fiato alla voglia di purezza che è nell'anima del protagonista, Ugo. Ecco allora che il viaggio di questo gambero, partito dall'oggi, e vista l'impossibilità di aderire all'oggi, tramite il confronto con la propria donna, Carla, si spinge via via indietro nel tempo.

Ma parliamo prima di Carla, un modello corrente di donna, che ama la vita, ogni forzatura della storia che miri al futuro, ogni gioia che possa dare corpo a una sorta di felicità panica, senza regole e anche senza motivo; all'opposto Ugo, malato di serietà, incapace di aderire al mondo e alla realtà, di cui nutre ripulsa e rifiuto totale.

Il confronto è mortale, per Ugo. Il quale, anziché cercare ragioni nel presente, mentre si ritrae si sposta nel tempo, a vivere altre avventure, entrando nei personaggi prima dell'Ottocento, poi del Settecento, e via via sempre a ritroso nel Medioevo fino alla barriera del naturalismo, dove proprio Ugo si muta in U, un gambero. E qui scopre che alla fine, quando la creatura è spoglia e nuda, anche la felicità non esiste, se non è sorretta da una fede in qualcosa di alto e di eterno.

Ma la corsa all'indietro del gambero trascina con sé anche la figura di Carla, che diventa prima Carlotta, poi Caroline, poi Karola e infine Kh, ultima scala della specie: e dove si nota che il viaggio a ritroso ha una sua logica insaziabile, trascinando e mutilando col nome la funzione della donna, che è sempre, rispetto alla concezione maschile, antitetica e oppositiva, amando la gioia futile, la vita corrente e contemporanea, inserendosi e appuntandosi là dove l'esistenza aderisce alla realtà con grande naturalezza e volontà.

Ecco, allora, che il nuovo romanzo di Chiusano ha una sua prospettiva da indicare; ed è quella di un malessere e di un'inquietudine che viene all'uomo quando si ritrae e si allontana dai temi che la massificazione e il consumismo propongono, senza per questo trovare scorte di felice appagamento se non nel rifiuto del mondo.

C'è sempre, in un racconto di Piero Chiara, un sottile disagio, un impercettibile malessere, anche quando lo scrittore cosparge la vicenda di un'ironia e di un grottesco che muovono al sorriso: il rimpianto di ciò che fugge e si manifesta effimero, anche quando si tratta di un'avventura piacevole che muove la curiosità del lettore o che sprigiona il buon umore, si insinua tra le parole e per Chiara diventa motivo di narrazione, facendo ripercorrere a ritroso il tempo andato, alla ricerca di ricordi che possano in qualche modo recuperare momenti irripetibili. Avviene anche in questi diciannove racconti che Chiara pubblica ora da Mondadori sotto il titolo: *Il capostazione di Casalino*. Racconti che si aggiungono all'ormai classica serie dei precedenti, tutti scritti all'insegna di una rievocazione della provincia che si staglia tra Luino e i confini del Lago Maggiore, spesso con puntate anche nella vicina Svizzera o nella Valtellina: e sono ancora racconti, come tantissimi altri dello scrittore, in cui spicca la facezia, il grottesco, la serenità di certe situazioni, in cui Chiara scopre, come si diceva, il malessere del "tempo", quel fuggire inconsapevole dei giorni, con i loro segreti, con le loro avventure, coi loro misteri. Privilegio della narrativa di Chiara sono certi ambienti di provincia, la farmacia, il caffè, i bar, le sale di biliardo, le stazioni o gli uffici. Ma ciò che attira e in un certo senso spinge

Chiara a scrivere è quell'esistenza precaria, sfuggente, curiosamente legata all'improvvisazione, al provvisorio, che è facile osservare nei luoghi di ritrovo, dove si vive oziando, si conduce un'esistenza annoiata, ci si narrano fatti anche salaci, accaduti nei dintorni, ma dove c'è sempre, nel vivo delle situazioni, quel disagio che conduce il lettore delle storie di Chiara a pensare, a meditare.

E anche i personaggi: impiegati, il farmacista, il medico, il magistrato, l'avvocato, giovani e ragazze, donne e i soliti perdigiorno, una piccola borghesia che in Chiara si traveste, scopre i suoi difetti, le ipocrisie, le insidie di un vivere nella quotidianità come su un battello che attraversa il lago e intanto vive nella fantasia ogni tipo di avventura: ed ecco che anche la funzione del narratore diventa metafora di una favola antica, dove il narratore può diventare personaggio che si muove nei suoi stessi racconti, come il Cuniberti di questi raccolti nel libro ultimo, che confessa di aver avuto centinaia di donne, ma che nessuna l'ha voluto sposare. Ecco il giovane in esilio per lavoro in Svizzera che trova moglie sulle rive del lago in tempi difficili; ecco l'adolescente frequentatore della palestra di lotta libera che diventa l'amante di una vicina di casa, moglie di un suonatore di bombardino, il quale una sera, rientrando a casa, trova la moglie a letto col giovane e per non disturbare, ma anche per non passare per fesso, lascia come segno della sua visita il bellissimo strumento ben in vista. Ed ecco ancora la moglie del capostazione di Casalino, disposto a chiudere un occhio o tutte e due sulle scappatelle della moglie, ma poi si viene a sapere che forse non era il marito ma il fratello della donna. Personaggi, come si vede, presi dal vivo, ma che sono attraversati da una malinconia che si irradia a illuminare anche gli anni, i paesaggi, le situazioni spesso assurde, ma di un'ironia che Chiara sa dosare con geniale parsimonia in ogni sua pagina, a dimostrazione che tiene moltissimo al lettore, a dargli la soddisfazione della scoperta, della lettura.

Fernanda Pivano è tanto nota al pubblico che sarebbero sprecate le parole per dire, anche minimamente, in che cosa consiste il suo lavoro letterario. Traduzioni mirabili dei narratori americani, tra Ottocento e Novecento, insieme ad alcuni più amati, come Hemingway, di cui è uscita a firma della Pivano recentemente una biografia; amica di Pavese e chi ha letto le lettere di quest'ultimo conoscerà l'analisi che della Pivano da giovane ne ha fatto lo scrittore piemontese; amica di Calvino e amata da quegli scrittori che devono a lei la conoscenza di Steinbeck, di Faulkner, di Caldwell e tantissimi altri autori.

Ma segretamente Fernanda Pivano, come è giusto che sia, ha sempre coltivato la scrittura creativa, e lo si vede in questo suo recente "romanzo" uscito da Rusconi, dove la Pivano ha raccolto, in forma diaristica, quelle pagine che raccontano la vita sentimentale e l'esperienza coniugale di una donna (in trasparenza della Pivano stessa: di lei ricordo una rivistina colorata, diretta col marito Sotsass, che uscì negli anni Sessanta e dove si potevano leggere cose stravaganti che l'incorniciavano in una felicità allegra e spensierata . . .). Naturalmente la concordanza con la donna che è protagonista del romanzo è lecita solo fino a un certo punto: Fernanda Pivano ferma nelle sue pagine prima di tutto la riflessione sulla condizione della donna, legata in matrimonio e col marito allegro e felice in viaggio per il mondo. Ma ecco che questo rapporto coniugale si logora, forse intaccato dal lavoro, dalla necessità di stare divisi anche se coniugati, fino al punto di rottura finale, che scardina un'unione che sembrava eterna, ma non per volontà della donna, piuttosto per un capriccio dell'uomo. E allora, come il titolo del libro, Fernanda chiede, sull'onda di una canzonetta in voga quando sua madre era giovane, *Cos'è più la virtù*, in un mondo che cinicamente ha abbassato il livello dei valori, ha dissacrato i sentimenti più genuini, ha cercato una liberazione dell'uomo contaminandone le più profonde virtù? Il romanzo della Pivano risponde in parte a questa semiseria e operettistica domanda: l'assalto dei galanti amatori, la volontà decisa di rimanere fedele a un concetto di virtù che è prima rispetto di sé stessa che

desiderio di amore ribelle, la gioia di dover perdere un falso amico pur di mantenere fede ai propri sentimenti e alle proprie aspirazioni. Ma nel romanzo della Pivano c'è di più: la coscienza di una gioia che si lega al quotidiano, il perfetto sincronismo tra arte e libertà fantastica, la gioia di mediare un'opera d'arte straniera e volgerla in una lingua che può essere compresa da altri lettori, la condizione di subordinazione della donna ma riscattata dal lavoro, dalla volontà ferma di poter bastare a sé stessa, anche nei momenti di abbandono e di solitudine.

Tuttavia, all'inizio ho messo la parola "romanzo" tra virgolette: e c'è un motivo, che forse segna leggermente in negativo questa prima prova della Pivano. Nell'economia del romanzo queste pagine della Pivano sono troppo giustapposte, poco scorre la vicenda tra un capitolo e l'altro, c'è troppo il sapore del diario e meno quello di uno sviluppo coerente che si trascina di capitolo in capitolo, e troppo poco c'è di oggettivo rispetto a una dolcissima volontà del diario, della confessione.

Ma il libro della Pivano è tuttavia un libro che si legge volentieri, non fosse altro che per la gioia di conoscere a fondo i pensieri segreti di una scrittrice amata e stimata, che in queste pagine, forse con ancora un velo di pudore e di ritegno, ha però saputo mettere a nudo i propri sentimenti, i segreti della propria anima, le aspirazioni e le virtù nascoste che la legano al mondo femminile.

Giancarlo Pandini

Pompeo Giannantonio. Rocco Scotellaro. Milano: Mursia, 1986. Pp. 286. L. 25,000.

Nella prestigiosa collana "Civiltà letteraria del Novecento" dell'Editore Mursia, diretta da Giovanni Getto, è uscito in questi giorni un profilo critico di Rocco Scotellaro, dovuto alla solerzia e allo studio di Pompeo Giannantonio. Il profilo è quanto di più corretto sia stato scritto e detto intorno al poeta contadino che in epoche diverse ha conosciuto fama e travisamenti, denigrazioni ed esaltazioni.

La monografia che Giannantonio ci prospetta oggi riesce a recuperare il poeta Scotellaro sia dal punto di vista dell'opera poetica che da quello della narrativa, con una giusta miscelatura tra creazione e biografia, là dove la figura di Scotellaro ha subito spesso delle deformazioni ad opera di studiosi che l'hanno catturato per provare il proprio impegno ideologico o per farsene scudo contro la genuinità popolare.

Giannantonio cala dunque Scotellaro nel suo ambiente, quella Tricarico di Matera in cui la miseria e la povertà non sono certo mistero della Storia: ma Scotellaro riscatta la sua condizione con la poesia e qui richiama, come giustamente fa Giannantonio, altre figure e altre opere; Verga, Pirandello, Carlo Levi e Alvaro e Silone e De Roberto; scrittori che come il poeta di Tricarico hanno innestato nella loro opera il desiderio di far conoscere la condizione del Mezzogiorno agli inizi del Novecento, ma anche di farne oggetto di poesia, di creazione.

Ecco che la vita di Scotellaro s'arricchisce con il crescere e il maturare dell'opera: prima è *Contadini del Sud*, che propugna tesi in difesa del "meridionalismo" e poi sono le pagine di un libro che Carlo Levi ha tenuto a battesimo; *E' fatto giorno* dove già si vedono i segni di un poeta *in progress* che si arricchirà di sempre nuove testimonianze con *Margherite e rosolacci*, fino al volume postumo di tutte le poesie, che raccoglierà testi editi e inediti, ma capace di ricondurre al mondo di Scotellaro tutto il suo lavoro.

Lavoro che in questa monografia di Giannantonio è vagliato in tutte le direzioni e in diverse specifiche profondità; da quella stilistica a quella contenutistica, dall'impegno alla

storicizzazione dell'uomo, fino a raggiungere quei legami che portano Scotellaro a un panorama che non è solo fermato al mondo contadino, ma è ricco di fermenti, di innovazioni, capace dunque di dar conto di una poesia genuina al di là della ribellione etica o di una adesione viva al mondo popolare.

Giancarlo Pandini

Books Received

- Anderson, Giovanna Wedel. *La poesia neobarocca di Bartolo Cattafi*. Collezione "Viaggi e studi," 33. Caltanissetta-Roma: Sciascia, 1985. Pp. 135. L.25,000.
- Baffoni Licata, Maria Laura. *La poesia di Vittorio Sereni: alienazione e impegno*. L'interprete, 44. Ravenna: Longo, 1986. Pp. 205. L.18,000.
- Bonadeo, Alfredo. *L'Italia e gl'italiani nell'immaginazione romantica inglese: Lord Byron-John Ruskin-D.H. Lawrence*. Studi e testi di bibliologia e critica letteraria, XI. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1984. Pp. 135.
- Briganti, Paolo, ed. *Italo Svevo scrittore. Italo Svevo nella sua nobile vita. Le parole ritrovate*, 2. Parma: Edizioni Zara, 1985. Pp. LIV.
- _____. *Scrivere la Vita: sul teatro pirandelliano*. Il menante filologo 10. Parma: Edizioni di Zara, 1984. Pp. 95.
- Cappelletti, Salvatore. *Luigi Riccoboni e la riforma del teatro: Dalla commedia dell'arte alla commedia borghese*. L'interprete, 45. Ravenna: Longo, 1986. Pp. 155. L.18,000.
- Cervigni, Dino S. *Dante's Poetry of Dreams*. Biblioteca dell'"Archivum Romanicum," 198. Firenze: Olschki, 1986. Pp. 228.
- Dante Alighieri 1985*. In memoriam Hermann Gmelin. Eds. Richard Baum and Willi Hirdt. Romanica et Comparatistica: Sprach- und literaturwissenschaftliche Studien, 4. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1985. Pp. 368.
- DeSa Wiggins, Peter. *Figures in Ariosto's Tapestry*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1985. Pp. 219. \$24.50.
- De Sanctis, Francesco. *Tra etica e cultura: studi per il primo centenario della morte*. Ed. Mario Gabriele Giordano. *Riscontri* 6.1-2 (January-June 1984). Avellino: Sabatia, 1984. Pp. 265.
- Della Casa, Giovanni. *Galateo*. Trans. with Introduction and Notes, Konrad Eisenbichler and Kenneth R. Bartlett. Translation Series, 2. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1986. Pp. 83.
- The Empty Set. Five Essays on Twentieth-Century Italian Poetry: A Reading of Pascoli, Gozzano, Montale, and Zanzotto*. Ed. Maurizio Godorecci. Flushing, NY: Queens College Press, 1985. Pp. 78.
- Frescura, Marina Sassu. *Interferenze Lessicali: Italiano-Inglese, Workbook*. Toronto: U of Toronto P, 1984. Pp. 133. \$10.00.
- Gramigna, Giuliano. *Le forme del desiderio*. Milano: Garzanti, 1986. Pp. 177. L.20,000.
- Guida allo studio della letteratura italiana*. Ed. Emilio Pasquini. Orientamenti, 10. Bologna: Il Mulino, 1985. Pp. 516.

- Hinz, Manfred. *Die Zukunft der Katastrophe: Mythische und rationalistische Geschichtstheorie im italienischen Futurismus*. European University Institute, Series C, 4. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1985. Pp. 287. \$49.00.
- Letteratura italiana*. Vol. 4. *L'interpretazione*. Ed. Alberto Asor Rosa. Torino: Einaudi, 1985. Pp. 703. L. 85,000.
- Letteratura italiana*. Vol. 5. *Le questioni*. Ed. Alberto Asor Rosa. Torino: Einaudi, 1986. Pp. 1030. L. 95,000.
- Levarie Smarr, Janet. *Boccaccio and Fiammetta: The Narrator as Lover*. Urbana and Chicago: U of Illinois P, 1986.
- Levin, Joan H. *Rustico di Filippo and the Florentine Lyric Tradition*. Romance Languages and Literatures, 16. New York: Peter Lang, 1986. Pp. 193. \$29.50.
- Manzoni, Alessandro. *Los novios*. Edición de M.^a Nieves Muñiz. Traducción de M.^a Nieves Muñiz. Madrid: Cátedra, 1985.
- Matteo, Sante. *Textual Exile, The Reader in Sterne and Foscolo*. American University Studies, Series 3. Comparative Literature, vol. 15. New York: Peter Lang, 1986. Pp. 283. \$35.00.
- Mazzacurati, Giancarlo. *Il rinascimento dei moderni: la crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*. Bologna: Il Mulino, 1985.
- McDougal, Stuart Y., ed. *Dante Among the Moderns*. Chapel Hill and London: The U of North Carolina P, 1985. Pp. 175. \$18.95.
- Mirollo, James V. *Mannerism and Renaissance Poetry*. New Haven: Yale UP, 1985.
- Monga, Luigi. *In the Very Heart of Man: The Life and Poetry of Carlo Porta*. Tampa: U of South Florida P/Tampa, 1986.
- Morpurgo-Tagliabue, Guido. *Geologia letteraria*. Milano: Garzanti, 1986.
- Paolozzi, Ernesto. *I problemi dell'estetica italiana (dal secondo dopoguerra al 1985)*. Napoli: Editrice Napoletana, 1985. Pp. 260.
- Pastore Passaro, Maria C., trans. *Michelangelo: Poema drammatico*. By Henry Wadsworth Longfellow. Biblioteca di cultura, 302. Roma: Bulzoni, 1986. Pp. 177.
- Pedroni, Peter N. *Existence as Theme in Carlo Cassola's Fiction*. American University Studies, Series II. Romance Languages and Literature, vol. 31. New York: Peter Lang, 1985. Pp. 180.
- Petrarch. *Selections from the Canzoniere and Other Works*. The World's Classics. Trans. with Introduction and Notes, Mark Musa. Oxford: Oxford UP, 1985. Pp. 85.
- Pirro, Filippo. *Quel segreto sui monti: colori e poesia di Faeto*. I quaderni de "Il Provenzale," 3. Foggia: Centro Grafico Meridionale, 1985. Pp. 73.
- Roda, Vittorio. *Il soggetto centrifugo: studi sulla letteratura italiana fra Otto e Novecento*. L'esperienza critica. Collana del dipartimento d'Italianistica dell'Università di Bologna, 6. Bologna: Pàtron Editore, 1984. Pp. 308. L. 15,000.

- Rodini, Robert and Salvatore Di Maria, eds. *Ludovico Ariosto. An Annotated Bibliography of Criticism, 1956-1980*. Columbia: U of Missouri P, 1984. Pp. xii + 270.
- Severino, Roberto. *Le soluzioni immaginarie. Un coup de dés, 47*. Palermo: Sciascia, 1985. Pp. 56.
- University of Chicago Readings in Western Civilization. 5: The Renaissance*. Eds. Eric Cochrane and Julius Kirshner. Chicago: The U of Chicago P, 1986. Pp. 434.
- Valla, Lorenzo. *The Profession of the Religious and the Principal Arguments from the Falsely-Believed and Forged Donation of Constantine*. Trans. and ed. Olga Zorzi Pugliese. Renaissance and Reformation Texts in Translation, 1. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1985. Pp. 75.
- Valli, Donato. *Cento anni di vita letteraria nel Salento (1860-1960)*. Collezione di studi e testi, N.S. 1. Lecce: Milella, 1985. Pp. 229. L. 22,000.
- Villa, Nicoletta and Marcel Danesi, eds. *Studies in Italian Applied Linguistics/ Studi di linguistica applicata italiana*. Biblioteca di Quaderni d'Italianistica. Canada: Canadian Society for Italian Studies, 1984. Pp. 235.
- Wallacs, Tibor. *Pavese falso e vero. Vita, poetica, narrativa*. Biblioteca di "Studi Piemontesi". Torino: Centro Studi Piemontesi, 1985. Pp. 222.
- Zangrilli, Franco. *L'arte novellistica di Pirandello*. L'Interprete, 39. Ravenna: Longo Editore, 1983. Pp. 303. L. 20,000.
- _____. *Bonaviri e il mistero cosmico*. Il novecento letterario, 3. Abano Terme: Piovani, 1985. Pp. 253. L. 15,000.

LA SALAMANDRA

Consulenze storico-bibliografiche

Aids to American scholars requiring work done in Italy:

Translations, Research, Bibliographies, Transcriptions,
Copying

Address inquiries to the American office at:

La Salamandra, P.O. Box 615, Notre Dame, IN 46556

Garland Publishing

is pleased to announce Garland Monographs in Medieval Literature: a series of outstanding recent dissertations in the Western European literatures of the Middle Ages. The series features interpretive and analytic studies of medieval literature, offering junior scholars the opportunity to publish their graduate research. The editors welcome submissions representing any of the various schools of criticism and interpretation. They do not consider translations, bibliographies, editions, concordances, or other reference works. Authors may write to either of the series editors, but in general submissions in English and Germanic literatures should be addressed to Paul E. Szarmach (CEMERS, SUNY-Binghamton, Binghamton, NY 13901) and those in Romance literatures to Christopher Kleinhenz (Department of French and Italian, 618 Van Hise Hall, University of Wisconsin, Madison, WI 53706).

1987 Pirandello Lyceum Prize

A \$1000 prize will be awarded to the best published critical study devoted to Luigi Pirandello and his works. Included are books and articles appearing in scholarly journals published between July 1, 1985 and June 30, 1987. Scholars who are residents of North America are eligible. For further information contact: The Pirandello Lyceum, P. O. Box 473, Cambridge, MA 02238.

Raffaello Franchini

Il progresso della filosofia. Napoli: Ferraro Editrice, 1986. Pp. 1055. L. 32,000.

A monumental work structured as a textbook for university students, the volume is of great interest not only to students but to every thinking individual, specialist or non-specialist. Raffaello Franchini, Professor of theoretical philosophy at the University of Naples and author of numerous books, has availed himself of his long experience as a teacher, a thinker, and a scholar to produce this valuable work, covering in a clear outline the evolution of philosophical thought from its origins to our times. Each chapter contains a lucid historical presentation, followed by illustrative texts competently chosen, an essential bibliography, and, finally, a most useful list of problems for further study and of suggested topics for research. The historical overview and the anthology selections are perfectly balanced and integrated so as to offer a varied and fruitful reading. The book ends with an analytical table of contents, an index of names, and a "Brief Guide to Italian Philosophical Institutions." Ferraro Editrice, Via San Sebastiano, 54. I-80134 Napoli, Italy.

Christopher Kleinhenz

The Early Italian Sonnet: The First Century (1220-1321). Lecce: Milella, 1986.

AdI

Annali d'Italianistica

- volume 1 (1983), Pulci and Boiardo
volume 2 (1984), Guicciardini
volume 3 (1985), Manzoni
volume 4 (1986), Autobiography
volume 5 (1987), D'Annunzio
volume 6 (1988), Film and Literature

Subscription rates: Regular \$10; student \$8; institutions \$16; back issues: add \$3 for postage. Foreign subscribers (Canada excluded): add \$2 for surface mail or \$4 for air mail shipping. Checks in U. S. currency should be made payable to *Annali d'Italianistica*.

ISSN 0741-7527